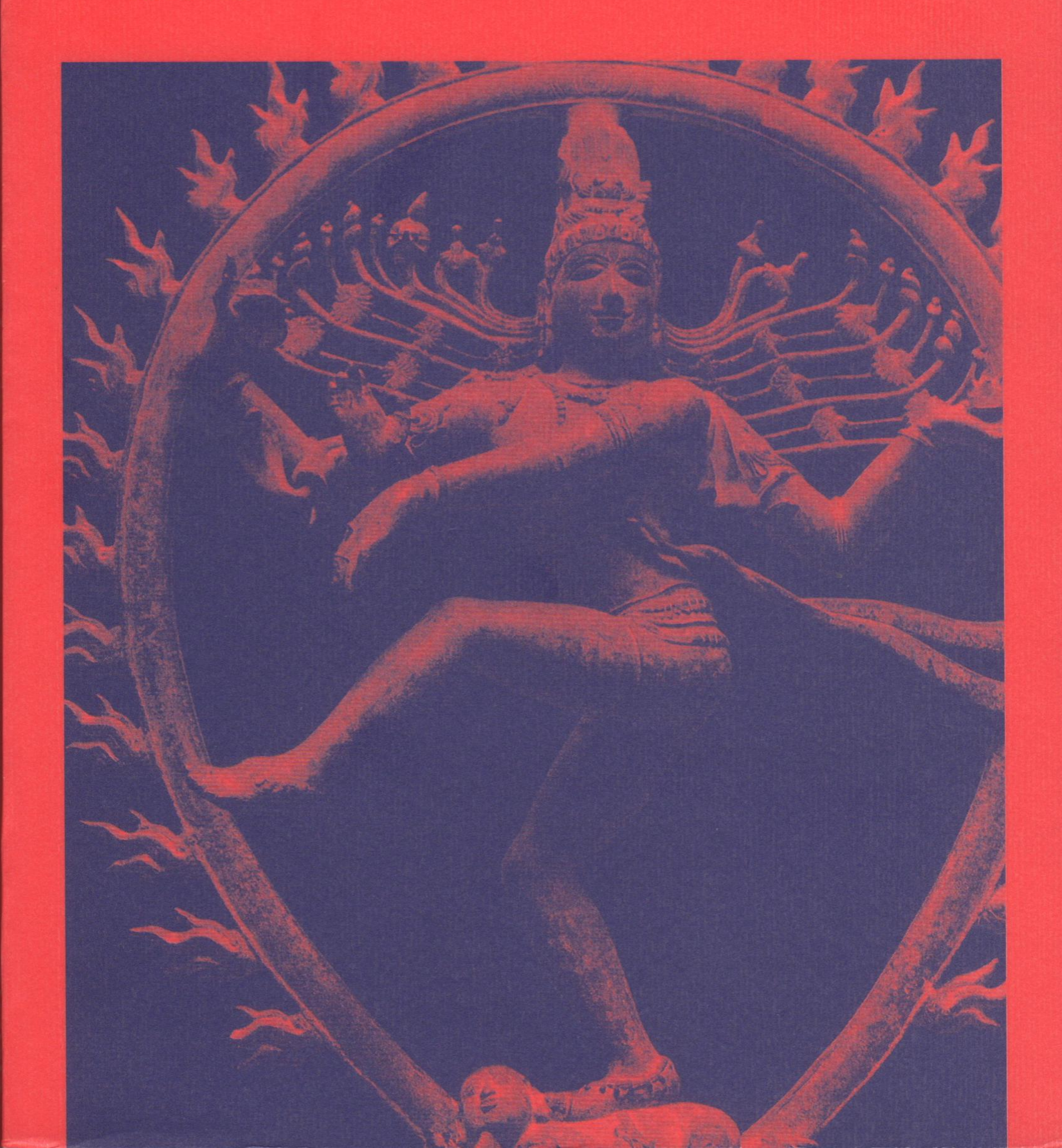
Mitos y símbolos de la India

Heinrich Zimmer

Edición de Joseph Campbell

Siruela





El Árbol del Paraíso

Últimos títulos



Heinrich Zimmer

Mitos y símbolos de la India

Edición de Joseph Campbell

Traducción del inglés de
Francisco Torres Oliver

El Árbol del Paraíso Ediciones Siruela

1.ª edición: noviembre de 1995
4.ª edición: junio de 2008



Título original: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*
En cubierta: Śiva, Señor de la Danza;
bronce del sur de la India (siglos X-XII d. C.)
Colección dirigida por Victoria Cirlot
y Amador Vega (para este título con Jacobo Siruela)
Diseño gráfico: Gloria Gauger

c/ Almagro 25, ppal. dcha.
28010 Madrid. Tel.: + 34 91 355 57 20
Fax: + 34 91 355 22 01
siruela@siruela.com www.siruela.com
ISBN: 978-84-7844-291-1
Depósito legal: M-29.480-2008
Impreso en Anzos, S. L.
Printed and made in Spain

Índice

Prólogo

La muerte de Heinrich Zimmer (1890-1943) a los dos años de su llegada a Estados Unidos, a causa de una súbita pulmonía, supuso una gran pérdida. Estaba en los comienzos de lo que habría sido el periodo más fecundo de su carrera. Ha dejado dos cajones repletos de notas y documentos que atestiguan la rápida maduración de sus proyectos. Tenía más o menos mecanografiadas y ordenadas las conferencias que había estado dando en la Universidad de Columbia, para convertirlas en libro; había completado medio volumen sobre medicina hindú; había esbozado una introducción al estudio del sánscrito; había empezado una obra de divulgación sobre mitología. Insertos entre las páginas de su biblioteca y de sus ficheros había papeles garabateados en alemán, inglés, sánscrito y francés sugiriendo artículos que escribir, trabajos de investigación que realizar, incluso visitas que efectuar a determinados lugares de la India en cuanto acabara la guerra. Se había adaptado con rapidez al modo de vida de su nuevo país y estaba deseoso de contribuir al incremento de su patrimonio intelectual. Pero apenas había acabado de encontrar su ritmo, enfermó de repente y falleció a los siete días.

Inmediatamente, emprendimos la tarea de rescatar del olvido el mayor número posible de sus trabajos interrumpidos. *Mitos y símbolos de la India* es una reelaboración del curso que dio en la Universidad de Columbia durante el invierno de 1942. Las notas mecanografiadas las había complementado en clase con ampliaciones improvisadas, y las había ilustrado con más de doscientas diapositivas. Transformar todo esto en libro ha supuesto recomponer, reordenar, resumir y ampliar de manera importante. Gran parte del material utilizado para esta reconstrucción lo ha pro-

porcionado el recuerdo de conversaciones con el doctor Zimmer. Cuando ha faltado esa ayuda, he acudido a las autoridades más reconocidas.

El doctor Ananda K. Coomaraswamy me ha facilitado amablemente varias notas adicionales para completar la obra. Dichas notas van entre corchetes y firmadas con sus iniciales, AKC; sin duda habrían merecido la aprobación del doctor Zimmer. Agradezco asimismo al doctor Coomaraswamy la ilustración de la figura 33, y sus múltiples correcciones al texto.

Como el doctor Zimmer no necesitaba llenar sus escritos personales de notas, referencias y fichas bibliográficas, imprescindibles en la publicación de un libro, averiguar la procedencia de los numerosos mitos e ilustraciones ha sido una tarea complicada. Quiero dar las gracias a la doctora Marguerite Block, de la Universidad de Columbia, por haberme ayudado a seleccionar, ordenar e identificar las ilustraciones, y haber leído el primer borrador del manuscrito; al doctor Nasli Heeramaneck y su esposa, por haber hecho posible que averiguara la procedencia de muchas fotografías; al doctor David Friedman, anteriormente de la Universidad de Leiden, por haberme dirigido con sus sugerencias a los originales sánscritos de varios mitos; y a la señora Peter Geiger, que ha realizado gran parte del trabajo de investigación, ha trabajado en el manuscrito y las pruebas, y se ha encargado de un sinfín de detalles engorrosos. Swami Nikhilananda ha puesto su biblioteca a nuestra disposición y nos ha ayudado con sus consejos. La señora Margaret Wing ha revisado los dos últimos borradores del manuscrito, ha preparado el índice y ha echado una mano en las pruebas. Sin la generosa cooperación de todos estos amigos, este trabajo no se habría llevado a cabo.

Joseph Campbell

Nueva York, 28 de octubre de 1945

Mitos y símbolos
de la India

I

Eternidad y tiempo
El Desfile de las Hormigas

Indra mató al dragón, titán gigantesco que se ocultaba en las montañas en forma de nube serpiente y retenía cautivas en su vientre las aguas del cielo. El dios arrojó un rayo al centro de sus pesados anillos, y el monstruo saltó en pedazos como un montón de juncos secos. Se liberaron las aguas, y se desparramaron en franjas sobre la tierra para correr de nuevo por el cuerpo del mundo.

Este diluvio es el diluvio de la vida y pertenece a todos. Es la savia del campo y del bosque, la sangre que circula por las venas. El monstruo se había apropiado del bien común, hinchando su cuerpo egoísta y codicioso entre el cielo y la tierra; pero ahora ha muerto. Han vuelto a manar los jugos. Los titanes se han retirado al submundo; los dioses han vuelto a la cima de la montaña central de la tierra para reinar desde las alturas.

Durante el periodo de supremacía del dragón se habían ido agrietando y desmoronando las mansiones de la excelsa ciudad de los dioses. Lo primero que hizo Indra ahora fue reconstruirlas. Todas las divinidades del cielo lo aclamaron como su salvador. Llevado de su triunfo, y consciente de su fuerza, llamó a Viśvakarman, dios de los oficios y las artes, y le ordenó que erigiese un palacio digno del inigualable esplendor del rey de los dioses.

Viśvakarman, genio milagroso, logró construir en un solo año una espléndida residencia, con palacios y jardines, lagos y torres. Pero a medida que avanzaba su trabajo, las demandas de Indra se volvían más exigentes y las visiones que revelaba más vastas. Pedía terrazas y pabellones

adicionales, más estanques, más arboledas y parques. Cada vez que Indra se acercaba a elogiar los trabajos, daba a conocer visiones tras visiones de maravillas que aún quedaban por realizar. Así que el divino artesano, desesperado, decidió pedir auxilio arriba, y acudió a Brahmā, creador demiurgo, encarnación primera del Espíritu Universal que habita muy arriba, lejos de la tumultuosa esfera olímpica de la ambición, la lucha y la gloria.

Cuando Viśvakarman se presentó en secreto ante el altísimo trono y expuso su caso, Brahmā consoló al solicitante.

—Pronto serás liberado de esa carga —dijo—. Vete en paz.

Acto seguido, mientras Viśvakarman bajaba presuroso a la ciudad de Indra, subió Brahmā a una esfera aún más alta. Se presentó ante Viṣṇu, el Ser Supremo, de quien él mismo, Creador, era mero agente. Viṣṇu escuchó con beatífico silencio, y con un mero gesto de cabeza le hizo saber que la petición de Viśvakarman sería satisfecha.

A la mañana siguiente apareció ante las puertas de Indra un jovencísimo brahmán con el bastón de peregrino, y pidió al guardián que anunciase su visita al rey. El centinela corrió a avisar a su señor, y éste acudió a recibir en persona al auspicioso huésped. Era un niño delgado, de unos diez años, resplandeciente de sabiduría. Indra lo descubrió entre la multitud de chicos que miraban embelesados. El niño saludó al anfitrión con una mirada dulce de sus ojos negros y brillantes. El rey inclinó la cabeza ante el niño santo, y el niño le dio alegre su bendición. Se retiraron los dos al gran salón de Indra, y allí el dios dio ceremoniosamente la bienvenida a su invitado, con ofrendas de miel, leche y frutos. Y dijo a continuación:

—¡Oh, venerable niño, dime el objeto de tu visita!

El hermoso niño contestó con una voz que era profunda y suave como el trueno lento de las nubes prometedoras de lluvia:

—¡Oh, Rey de los dioses, he oído hablar del poderoso palacio que estás construyendo, y he venido a exponerte las preguntas que me vienen

a la cabeza. ¿Cuántos años harán falta para completar esta rica e inmensa residencia? ¿Qué nuevas proezas de ingeniería se prevé que lleve a cabo Viśvakarman? ¡Oh, el más Alto de los Dioses –el semblante del niño luminoso esbozó una sonrisa bondadosa, apenas perceptible–, ningún Indra anterior ha conseguido completar un palacio como el que va a ser el tuyo!

Embriagado de triunfo, al rey de los dioses le divirtió la pretensión de este niño de saber sobre los Indras anteriores a él. Con una sonrisa paternal, le preguntó:

–Dime, criatura, ¿has visto tú muchos Indras y Viśvakarmans... o has oído hablar siquiera de ellos?

El maravilloso huésped asintió con aplomo.

–Desde luego; he visto muchos –su voz era cálida y dulce como la leche de vaca recién ordeñada; pero sus palabras hicieron correr un frío lento por las venas de Indra–. Hijo mío –prosiguió el niño–, yo he conocido a tu padre Kāśyapa, el Anciano Tortuga, señor y progenitor de todos los seres de la tierra. Y he conocido a tu abuelo Marīci, Rayo de Luz Celestial, hijo de Brahmā. Marīci fue engendrado por el espíritu puro del dios Brahmā; su riqueza y su gloria fueron su santidad y su devoción. Y también conozco a Brahmā, al que Viṣṇu hace salir del cáliz del loto nacido de su ombligo. Y al propio Viṣṇu, el Ser Supremo que sostiene a Brahmā en su labor creadora, lo conozco también.

»Oh, Rey de los Dioses, yo he conocido la disolución espantosa del universo. He visto perecer a todos una y otra vez, al final de cada ciclo, momento terrible en que cada átomo se disuelve en las aguas puras y primordiales de la eternidad de donde habían salido originalmente. Así, pues, todo regresa a la infinitud insondable y turbulenta del océano cubierto de absoluta negrura y vacío de todo vestigio de seres animados. Ah, ¿quién puede calcular los universos que han desaparecido o las creaciones que han surgido, una y otra vez, del abismo informe de las aguas inmensas? ¿Quién contar los siglos efímeros del mundo según se van sucediendo interminablemente? ¿Y quién enumerar los universos que hay

en la infinita inmensidad del espacio, cada uno con su Brahmā, su Viṣṇu y su Śiva? ¿Quién decir los Indras que hay en ellos, los Indras que reinan a la vez en los innumerables mundos, los que desaparecieron antes de que éstos surgieran, y los que se suceden en cada línea, remontándose a la divina realeza, uno tras otro, y, uno tras otro, desapareciendo? Oh, Rey de los Dioses, hay entre tus siervos quien sostiene que es posible contar los granos de la arena que hay en la tierra y las gotas de la lluvia que cae del cielo, pero que jamás pondrá nadie número a todos esos Indras. Eso es lo que saben los Sabios.

»La vida y reinado de un Indra dura setenta y un eones; y cuando han expirado veintiocho Indras, ha transcurrido un Día y una Noche de Brahmā. Pero la existencia de un Brahmā, medida en Días y Noches de Brahmā, es sólo de ciento ocho años. Brahmā sucede a Brahmā; desaparece uno y surge el siguiente; no se pueden contar sus series interminables. El número de Brahmās no tiene fin... por no hablar del de Indras.

»Pero ¿quién puede calcular el número de universos que hay en un momento dado, cada uno albergando un Brahmā y un Indra? Más allá de la visión más lejana, apretujándose en el espacio exterior, los universos vienen y se van, formando una hueste interminable. Como naves delicadas, flotan en las aguas insondables y puras que son el cuerpo de Viṣṇu. De cada poro de ese cuerpo borbotea e irrumpe un universo. ¿Puedes tú presumir de contarlos? ¿Puedes contar los dioses de todos esos mundos... de los mundos presentes y pasados?»

Una procesión de hormigas había hecho su aparición en la sala durante el discurso del niño. En orden militar, formando una columna de cuatro metros de anchura, la tribu avanzaba por el suelo. El niño reparó en ellas; calló y se quedó observándolas; luego soltó una asombrosa carcajada, pero acto seguido se abismó en mudo y pensativo silencio.

–¿De qué te ríes? –tartamudeó Indra–. ¿Quién eres tú, ser misterioso, bajo esa engañosa apariencia de niño? –el orgulloso rey sentía secos los

labios y la garganta; y su voz siguió repitiendo entrecortada–: ¿Quién eres tú, Océano de Virtudes, envuelto en bruma ilusoria?

El asombroso niño prosiguió:

–Me han hecho reír las hormigas. No puedo decir el motivo. No me pidas que lo desvele. Ese secreto encierra la semilla del dolor y el fruto de la sabiduría. Es el secreto que abate con un hacha el árbol de la vanidad mundana, y corta sus raíces y desmocha su copa. Ese secreto es una lámpara para los que andan a tientas a causa de la ignorancia. Ese secreto se halla enterrado en la sabiduría de los siglos y rara vez se revela siquiera a los santos. Ese secreto es el aire vital de los ascetas que renuncian a la existencia mortal y la trascienden; pero a las personas mundanas, engañadas por el deseo y el orgullo, las destruye.

El niño sonrió y se quedó callado. Indra le miró, incapaz de moverse.

–¡Oh, hijo de brahmán –suplicó el rey a continuación, con nueva y visible humildad–, no sé quién eres. Pareces la encarnación de la Sabiduría. Revélame ese secreto de los tiempos, esa luz que disipa las tinieblas.

Requerido de este modo, el niño enseñó al dios la oculta sabiduría:

–He visto, oh Indra, cómo desfilan las hormigas en larga procesión. Cada una fue un Indra en otro tiempo. Al igual que tú, cada uno, en virtud de piadosas acciones pasadas, ascendió al rango de rey de los dioses. Pero ahora, tras multitud de renacimientos, cada uno se ha convertido otra vez en hormiga. Ese ejército es un ejército de antiguos Indras.

»La piedad y las acciones sublimes elevan a los habitantes del mundo al reino glorioso de las mansiones celestiales, o a los dominios superiores de Brahmā y de Śiva, y a la esfera más alta de Viṣṇu; pero las acciones reprobables los hunden en mundos inferiores, en abismos de sufrimiento y dolor que implican la reencarnación en pájaros o sabandijas, o renacer del vientre de cerdos y de animales salvajes, o entre los árboles o los insectos. Por sus acciones merece uno la felicidad o el sufrimiento, y se convierte en esclavo o en señor. Por sus acciones alcanza uno el rango de rey o de brahmán, o de algún dios, o de un Indra o un Brahmā. Y merced a sus

acciones, además, contrae enfermedades, adquiere belleza o deformidad, o vuelve a nacer en la condición de monstruo.

»Ésa es la sustancia del secreto. Ésa es la sabiduría que, surcando el océano del infierno, conduce a la beatitud.

»La vida en el ciclo de los innumerables renacimientos es como la visión de un sueño. Los dioses de las alturas, los árboles mudos y las piedras, son otras tantas apariciones de esta fantasía. Pero la Muerte administra la ley del tiempo. A las órdenes del tiempo, la Muerte es señora de todos. Perecederos como burbujas son los seres buenos y los seres malos de ese sueño. El bien y el mal se alternan en ciclos interminables. De ahí que los sabios no se aten al bien ni al mal. Los sabios no se atan a nada en absoluto.»

El niño concluyó la lección sobrecogedora y miró a su anfitrión en silencio. El rey de los dioses, a pesar de su esplendor celestial, se había reducido ante sí mismo a la insignificancia. Entretanto, otra asombrosa aparición había entrado en el salón.

El recién llegado tenía aspecto de ermitaño. Un moño espeso le coronaba la cabeza; llevaba una gamuza negra atada a la cintura; en la frente tenía pintada una marca blanca; se protegía la cabeza con un mísero quitasol de yerba, y en el pecho le nacía un extraño y espeso mechón: estaba intacto en la circunferencia, pero del centro le habían desaparecido muchos pelos al parecer. Este personaje santo fue directamente a Indra, y el niño se sentó entre los dos, donde permaneció inmóvil como una roca. El majestuoso Indra, recobrando de algún modo su papel de anfitrión, le saludó con una inclinación de cabeza, le rindió homenaje, y le ofreció leche agria y miel como refrigerio; luego titubeante, aunque reverente, preguntó a su austero huésped por su salud. Tras lo cual el niño se dirigió al hombre santo, haciéndole las mismas preguntas que el propio Indra le habría formulado.

—¿De dónde vienes, oh Hombre Santo? ¿Cómo te llamas y qué te trae a este lugar? ¿Dónde está tu actual hogar y cuál es el significado de este

quitasol de yerba? ¿Qué prodigio es ése del mechón circular que tienes en el pecho: por qué es tan espeso en la circunferencia pero en el centro está casi pelado? Ten la bondad, oh Hombre Santo, de responder brevemente a estas preguntas. Estoy deseoso de comprender.

El santo anciano sonrió con paciencia; y empezó lentamente:

Soy brahmán. Me llamo Velloso. Y he venido aquí a advertir a India. Como sé que mi vida es breve, he decidido no tener hogar, ni construirme casa ninguna, ni casarme, ni procurarme sustento. Vivo de las limosnas. Para protegerme del sol y de la lluvia llevo sobre mi cabeza este quitasol de yerba.

»En cuanto al rodal de pelo que tengo en el pecho, es fuente de aflicción para los hijos del mundo. Sin embargo, enseña sabiduría. Por cada Indra que muere se me cae un pelo. Por eso en el centro me ha desaparecido todo el vello. Cuando expire la otra mitad del periodo asignado al Brahmā actual, yo mismo moriré. Oh, niño brahmán, se supone que mis días son escasos; así que, ¿para qué tener esposa, hijo ni casa?

»Cada parpadeo del gran Viṣṇu señala el paso de un Brahmā. Todo cuanto hay por debajo de esa esfera de Brahmā es inconsistente como la nube que adopta una forma y se deshace a continuación. Por eso me dedico sólo a meditar sobre los incomparables pies de loto del altísimo Viṣṇu. La fe en Viṣṇu es más que la dicha de la redención; porque toda alegría, incluso la celestial, es frágil como un sueño, y no hace sino estorbar la concentración de nuestra fe en el Ser Supremo.

»Śiva, dador de paz, altísimo guía espiritual, me ha enseñado esta sabiduría maravillosa. No ansío experimentar las diversas formas de redención, ni compartir las mansiones excelsas del altísimo y gozar de su eterna presencia, o ser como él en cuerpo y atavío, o convertirme en parte de su augusta sustancia, o incluso diluirme enteramente en su esencia inefable.»

De repente, el hombre santo calló y desapareció. Había sido el propio dios Śiva; ahora había regresado a su morada supramundana. Simultánea-

mente, el niño brahmán, que era Viṣṇu, desapareció también. El rey se quedó solo, desconcertado y perplejo.

Indra, el rey, reflexionó; y le pareció que estos sucesos habían sido un sueño. Pero ya no sintió deseo ninguno de aumentar su esplendor celestial ni de continuar la construcción de su palacio. Llamó a Viśvakarman. Y acogiendo amablemente al artífice con palabras halagadoras, lo cubrió de joyas y regalos preciosos, y lo mandó a su casa tras una suntuosa despedida.

Indra, el rey, deseó ahora alcanzar la redención. Había adquirido sabiduría, y sólo quería ser libre. Confió la pompa y el peso de su oficio a su hijo, y se dispuso a retirarse al desierto y abrazar la vida de ermitaño. Al enterarse su hermosa y apasionada reina, Śacī, se sintió traspasada de dolor.

Llorando de pena y de absoluta desesperación, Śacī acudió a Bṛhaspati, ingenioso sacerdote, consejero espiritual de la casa de Indra, y Señor de la Sabiduría Mágica. Postrándose a sus pies, Śacī le suplicó que apartase del ánimo de su esposo tan severa resolución. El hábil consejero de los dioses, que con sus ardides y encantos había ayudado a los poderes celestiales a arrancar el gobierno del universo de las manos de sus rivales los titanes, escuchó meditabundo la queja de la voluptuosa y desconsolada diosa, y asintió con sagacidad. Con sonrisa de mago, la cogió de la mano y la condujo a la presencia de su esposo. Allí, en su papel de maestro espiritual, disertó sabiamente sobre las virtudes de la vida espiritual, pero también de las virtudes de la secular. De una y de otra dijo lo que era de justicia. Desarrolló muy hábilmente su discurso; convenció al real discípulo para que moderase su extrema resolución, y devolvió a la reina su radiante alegría.

Este Señor de la Sabiduría Mágica había compuesto en otro tiempo un tratado sobre el gobierno, a fin de enseñar a Indra a gobernar el mundo. Ahora escribió una segunda obra, un tratado sobre política y ardides del amor conyugal. Demostrando el dulce arte siempre nuevo del galan-

teo, y encadenando al amado con lazos duraderos, su inestimable libro proporcionó sólidos cimientos a la vida conyugal de la pareja reunida.

Así concluye la maravillosa historia de cómo el rey de los dioses fue humillado por su orgullo desmedido, curado de una ambición excesiva y, por medio de la sabiduría espiritual y secular, devuelto a la conciencia de su propia función en el juego transitorio de la vida interminable[1].

La rueda del renacimiento

El caudal de mitos y símbolos de la India es inmenso. Los innumerables textos y monumentos arquitectónicos abundan tanto en detalles elocuentes que, aunque los especialistas llevan editando, traduciendo e interpretando desde finales del siglo XVIII, no es raro topar con relatos hasta ahora desconocidos o inadvertidos, imágenes no descifradas, rasgos expresivos todavía no comprendidos, o valores estéticos y filosóficos no interpretados. Desde el segundo milenio a. C., las tradiciones indias se han venido transmitiendo de forma ininterrumpida. Dado que esta transmisión ha sido principalmente oral, sólo nos queda un testimonio imperfecto del largo y rico desarrollo: algunos periodos dilatados y fructíferos se encuentran escasamente documentados; gran parte de esta documentación se ha perdido de manera irrecuperable. No obstante, aunque quedan miles de páginas manuscritas en espera de ser editadas, las grandes obras ya publicadas en ediciones occidentales e indias son tantas que nadie puede esperar abarcarlas en el espacio de una vida.

Esta herencia es prodigiosa y fragmentaria, aunque tan homogénea que es posible exponer sus rasgos principales en un bosquejo sencillo y coherente. En el presente volumen vamos a examinar, y en cierta medida penetrar, los principales campos y problemas, los símbolos predominantes y los rasgos más significativos del rico mundo de los mitos hindúes. Las cuestiones de método e interpretación que inevitablemente se nos plantearán a medida que las formas exóticas revelen sus secretos asombrosos las trataremos según vayan surgiendo. No se pueden abordar

desde un principio, dado que aún no estamos familiarizados con los personajes, el estilo, las secuencias de los acontecimientos, las concepciones básicas y las escalas de valor de estas tradiciones tan totalmente distintas de las nuestras. Sería inútil pretender encajar las concepciones orientales en los esquemas encasilladores de Occidente que nos son familiares. Hay que dejar que su carácter profundamente extraño nos revele las limitaciones inconscientes de nuestra propia forma de enfocar los enigmas de la existencia y del hombre.

El maravilloso relato del Desfile de las Hormigas nos abre una perspectiva de espacio desconocida, y late con un pulso de tiempo extraño para nosotros. Dentro de una tradición y una civilización dadas, las nociones de espacio y tiempo se dan normalmente por supuestas. Rara vez se discute o se cuestiona su validez; ni siquiera por parte de quienes discrepan de manera radical en temas sociales, políticos o morales. Parece que son inevitables, anodinas, insignificantes; porque nos movemos en ellas como peces en el agua. Nos hallamos inmersos en ellas y atrapados por ellas, ignorantes de su peculiar carácter porque nuestro conocimiento no va más allá de ellas. De ahí que al principio las nociones indias de espacio y tiempo nos parezcan a los occidentales erróneas y extravagantes. Los fundamentos de la visión occidental están tan cerca de nuestros ojos que escapan a nuestra crítica. Pertenecen a la estructura de nuestra experiencia y nuestras reacciones. Así que nos sentimos inclinados a considerarlas básicas para la experiencia humana en general, y forman parte integrante de la realidad.

La asombrosa historia de la reeducación del orgulloso y afortunado Indra juega con visiones de ciclos cósmicos –eones sucediéndose en la infinitud del tiempo, eones coetáneos en las infinitudes del espacio– que apenas tendrían cabida en el pensamiento sociológico y político de Occidente. En la India «intemporal», estas inmensas diástoles proporcionan el ritmo vital de todo el pensamiento. La rueda del nacimiento y la muerte, el ciclo de la emanación, fruición, disolución y reemanación, es lugar

común del lenguaje popular a la vez que tema fundamental de la filosofía, del mito y el símbolo, de la religión, de la política y del arte. Se aplica no sólo a la vida del individuo, sino a la historia de la sociedad y al curso del cosmos. Cada momento de la existencia es medido y juzgado sobre el telón de fondo de este pleroma.

Según las mitologías del hinduismo, cada ciclo del mundo está subdividido en cuatro yuga o edades del mundo. Éstos son comparables a las cuatro edades de la tradición grecorromana y, como en ésta, declinan en excelencia moral según avanza la rueda. Las edades clásicas tomaron nombre de los metales: Oro, Plata, Bronce y Hierro; las del hinduismo, de los cuatro lances del juego indio de los dados: Kṛta, Tretā, Dvāpara y Kali. En ambos casos las denominaciones sugieren las virtudes relativas a los periodos, a medida que se suceden unas a otras en lenta e irreversible procesión.

Kṛta es participio pasado del verbo *kṛ*, hacer; significa literalmente «hecho, realizado, ejecutado, perfecto». Es el lance de dados que se lleva las apuestas, el que gana. Según la concepción india, la idea de total o totalidad está asociada al número cuatro. «Cuadrado» significa «totalidad». Todo lo completo y autónomo se concibe como dotado de sus cuatro «cuartos» *(pāda)*; está firmemente asentado sobre sus «cuatro patas» *(catuḥpada)*. Así, pues, Kṛta Yuga, la primera de las edades, es la perfecta, o yuga de los «cuatro cuartos». El dharma, el orden moral del mundo (que en la existencia real es anterior al principio, aunque luego se manifiesta en las esferas, energías y seres del mundo), está durante este periodo firme sobre sus cuatro patas, como una vaca sagrada: es un cien por cien (o en sus cuatro cuartos) eficaz como elemento estructural omnipresente en el organismo del universo. Durante este yuga los hombres nacen virtuosos. Consagran su vida al cumplimiento de las tareas y deberes divinamente ordenados por el dharma[2]. Los brahmanes están instalados en la santidad. Los reyes y los jefes feudales actúan conforme a ideales de conducta auténticamente reales. Los campesinos y los habitantes del pueblo se dedi-

can a la agricultura y al trabajo manual. Las clases inferiores, serviles, viven legalmente sometidas. La gente de extracción más baja respeta y acata el orden sagrado de la vida.

A medida que el proceso vital del organismo del mundo gana impulso, no obstante, el orden va perdiendo terreno. El sagrado dharma se va desvaneciendo cuarto a cuarto, a la vez que su opuesto va adquiriendo preponderancia. Asimismo, el Tretā Yuga toma nombre del lance del tres. Tretā es la tríada o el trío: los tres cuartos. Etimológicamente, la palabra se relaciona con la latina *tres*, la griega *τρεῖς*, la inglesa *three*. Durante el Tretā Yuga, el cuerpo universal, al igual que el cuerpo de la sociedad humana, está sustentado sólo por tres cuartos de su virtud total. Los modos de vida propios de las cuatro castas han empezado a decantarse hacia la descomposición. Los deberes no son ya leyes espontáneas de la acción humana, sino que deben ser aprendidos.

El Dvāpara Yuga es la edad del equilibrio peligroso entre la imperfección y la perfección, entre la oscuridad y la luz. Su nombre proviene de *dvi, dva, dvau* y significa «dos» (compárese con el latino *duo*, el francés *deux*, el inglés *deuce*, el griego *dúo* o el ruso *dva*). Es el lance del dos. Durante el Dvāpara Yuga, sólo dos de los cuatro cuartos del dharma son eficaces aún en el mundo manifiesto; los otros se han perdido de manera irrecuperable. La vaca del orden moral, en vez de apoyarse firmemente sobre cuatro patas o de mantenerse segura sobre tres, se encuentra ahora en equilibrio sobre dos. Se ha destruido el estado ideal, semidivino de la sociedad. Se ha perdido el conocimiento revelado de la jerarquía de valores. La perfección del orden espiritual no estimula la vida humana y la vida universal. Todos los hombres, tanto los brahmanes y los reyes como los comerciantes y los siervos, cegados por la pasión y ansiosos de posesiones terrenas, se vuelven mezquinos, codiciosos y contrarios al cumplimiento de los sagrados deberes que exigen la autonegación. La verdadera santidad, la que sólo se puede llevar a cabo mediante observancias piadosas, votos, ayunos y prácticas ascéticas, se ha extinguido.

Finalmente, el Kali Yuga, la edad oscura, subsiste míseramente con el veinticinco por ciento de la fuerza del dharma. Los elementos egoístas, devoradores, ciegos e irreflexivos triunfan y gobiernan el día. *Kali* significa lo peor de todo; también, «lucha, disputa, disensión, guerra, batalla» (relacionada con *kal-aha*, «lucha, pelea»). En el juego de los dados, kali es la jugada que pierde. Durante el Kali Yuga, el hombre y su mundo están en su momento peor. La degradación moral y social se encuentra caracterizada en un pasaje del *Viṣṇu Purāṇa*[3]: «Cuando la sociedad alcanza un estadio en que la propiedad confiere rango, la riqueza se convierte en la única fuente de virtud, la pasión en el único vínculo entre marido y mujer, la falsedad en fuente de éxito en la vida, el sexo en el único medio de goce, y cuando el atavío externo se confunde con la religión interior»... entonces estamos en el Kali Yuga, en el mundo de hoy. Esta edad, correspondiente al actual ciclo, se calcula que comenzó el viernes 18 de febrero del año 3102 a. C.

La merma del dharma explica la breve duración del Kali Yuga, que es de 432.000 años. El anterior, el Dvāpara Yuga, con una fortaleza equivalente al doble de sustancia moral, se define como de doble duración, a saber, 864.000 años. A su vez, el Tretā Yuga, dotado de tres de los cuatro cuartos de dharma, tiene una duración de tres unidades Kali, 1.296.000 años; y el Kṛta Yuga, periodo del dharma de los «cuatro cuartos», 1.728.000. El total es así de 4.320.000 años, diez veces la duración de un Kali Yuga. El ciclo completo se denomina Mahā-Yuga, «Gran Yuga».

Mil mahāyuga –4.320.000.000 años de cómputo humano– constituyen un simple día de Brahmā, o kalpa. Según el cómputo de los dioses (que están por debajo de Brahmā pero por encima de los hombres), dicho periodo abarca doce mil años celestiales. Un día así empieza con la creación o evolución *(śṛṣṭi)* –emanación de un universo respecto de la Sustancia no manifestada, trascendente, divina– y termina con la disolución y reabsorción *(pralaya)*, con la fusión otra vez en el Absoluto. Al finalizar el día de Brahmā desaparecen las esferas del mundo con todos los seres contenidos

en ellas, y durante la noche siguiente subsisten sólo como el germen latente de una necesidad de re-manifestación. La noche de Brahmā es igual de larga que el día.

Cada kalpa se subdivide a su vez en catorce manvantara, o intervalos Manu[4], cada uno de los cuales comprende setenta y un mahāyuga y unas décimas, y termina con un diluvio[5]. Los intervalos toman el nombre de Manu, versión hindú de Noé, el héroe que se salva del diluvio. El periodo actual se llama intervalo de Manu Vaivasvata, «Manu hijo del Resplandeciente», «Manu Hijo del Dios Sol Vivasvant»[6]. Es el séptimo manvantara del actual día de Brahmā, de los que tienen que pasar siete más antes de que el día llegue a su fin. El día actual se denomina Varāha Kalpa, «El kalpa del Jabalí»; porque en este día Viṣṇu se encarna en la figura de un jabalí. Es el primer día del año quincuagésimo primero de la vida de «nuestro» Brahmā. Terminará –tras siete diluvios más– en la próxima disolución.

El progreso y ocaso de cada kalpa están marcados por acontecimientos mitológicos que se repiten de manera similar, una y otra vez, en magníficos, lentos e inexorables ciclos rotatorios. Las victorias de los dioses mediante las cuales se instalan con autoridad en sus respectivas esferas del universo; los interregnos de derrota, caída y devastación cuando son vencidos por sus hermanastros los titanes o antidioses, siempre al acecho para derribarlos; los avatāra[7] o encarnaciones de Viṣṇu, el Ser Supremo, cuando adopta forma animal o humana para venir al mundo como su salvador y liberar a los dioses: estas maravillas, aunque parecen asombrosas e inéditas cuando ocurren, no son sino eslabones inalterables de una cadena perpetuamente en movimiento. Son momentos característicos de un proceso invariable; proceso que es la historia continua del organismo del mundo. Constituyen el horario estándar de un día de Brahmā.

Al amanecer de cada kalpa, Brahmā resurge de un loto que brota y florece en el ombligo de Viṣṇu. En el primer intervalo Manu del Varāha Kalpa actual, Viṣṇu descendió como jabalí para rescatar a la Tierra recién creada del fondo del mar, adonde se la había llevado secuestrada un de-

fondo del abismo. En el cuarto intervalo o manvantara, liberó de un monstruo marino a un gran rey elefante. En el sexto tuvo lugar el acontecimiento cósmico conocido como «el batido del océano de leche»: los dioses y los titanes, enfrentados por el dominio del mundo, firmaron una tregua temporal a fin de extraer el Elixir de la Inmortalidad del Mar Universal. Se considera que los hechos descritos en las dos grandes epopeyas indias han ocurrido durante el actual mahāyuga del séptimo manvantara; los narrados en el *Rāmāyaṇa* se asignan a la Edad Tretā del actual ciclo, y los del *Mahābhārata* a la Dvāpara.

Hay que decir que los textos tradicionales aluden muy raramente al hecho de que los acontecimientos mitológicos que describen y ensalzan acontecen una y otra vez, repitiéndose cada cuatro mil trescientos veinte millones de años, es decir, cada kalpa. Esto es así porque, desde el punto de vista del efímero individuo humano, esta prodigiosa circunstancia se puede desestimar temporalmente. Pero no se puede desechar de manera total y definitiva; porque en la rueda de sus transmigraciones, el individuo, de algún modo, en algún lugar, y con la máscara que sea, perdura a lo largo de ese lapso inmenso. En uno de los relatos puránicos[8] donde se narran las proezas de Viṣṇu en su encarnación o avatāra de Jabalí hay una referencia casual a la repetición cíclica de los grandes momentos del mito. El Jabalí, mientras lleva sobre el brazo a la diosa Tierra en el momento de rescatarla de las profundidades del mar, le dice de pasada: «Cada vez que te llevo de este modo...».

Para el pensamiento occidental, que cree en la singularidad de los acontecimientos trascendentales (por ejemplo, la venida de Cristo, o la aparición de ciertos ideales decisivos, o el largo proceso de invención durante el sometimiento de la naturaleza por el hombre), este comentario casual del dios eterno tiene un efecto ligeramente empequeñecedor, anonadador. Veta conceptos de valor que son intrínsecos a nuestra estimación del hombre, de su vida, de su empresa y su destino.

Desde el punto de vista humano, la vida de un Brahmā parece muy larga; sin embargo es limitada. Sólo dura cien años de días y noches Brahmā, y concluye con una gran disolución, o disolución universal. Entonces desaparecen no sólo las esferas visibles de los tres mundos (la tierra, el cielo y el espacio intermedio), sino las de toda clase de seres, incluso las de los mundos más elevados. Todo se disuelve en la Sustancia divina primordial. A continuación reina un estado de reabsorción total que dura otro siglo Brahmā, después del cual comienza de nuevo el ciclo de 311.040.000.000.000 años humanos.

La sabiduría de la vida

Olvidamos con facilidad que nuestra idea estrictamente lineal y evolutiva del tiempo (evidentemente establecida por la geología, la paleontología y la historia de la civilización) es característica del hombre moderno. Ni siquiera la compartieron los griegos de los tiempos de Platón y Aristóteles, que están mucho más cerca de nuestra forma de pensar y sentir y de nuestra tradición actual que los hindúes. En realidad, parece que fue san Agustín el primero en concebir esta moderna idea del tiempo. Su concepción se fue instaurando gradualmente en oposición a la noción antigua vigente.

La Agustinian Society ha publicado un trabajo de Erich Frank[9] donde se señala que tanto Platón como Aristóteles creían que cada arte y cada ciencia habían llegado a su apogeo y desaparecido muchas veces. «Estos filósofos», escribe Frank, «creían que incluso sus propias ideas eran sólo el redescubrimiento de pensamientos conocidos por filósofos de periodos anteriores». Esta creencia coincide exactamente con la tradición india de una filosofía perenne, una sabiduría eterna revelada una y otra vez, restablecida, perdida y vuelta a restablecer a lo largo de los ciclos de las edades. «La vida humana», afirma Frank, «no era para Agustín un mero proceso de la naturaleza. Era un fenómeno único, irrepetible; tenía una historia individual en la que todo cuanto sucedía era nuevo y jamás ha-

ha acontecido antes. Tal concepción de la historia era desconocida para los filósofos griegos. Los griegos tenían grandes historiadores que investigaban y consignaban la historia de su tiempo; pero... la historia del universo la consideraban un proceso natural en el que todo se repetía en ciclos periódicos, de manera que no ocurría nada realmente nuevo». Ésta es precisamente la idea de tiempo que subyace en la mitología y la vida hindúes. El paso periódico de la evolución a la disolución en la historia del universo se concibe como un proceso biológico gradual e inexorable de deterioro, corrupción y desintegración. Sólo después de haber abocado todo en la aniquilación total y haberse reincubado en la infinitud de la noche cósmica intemporal reaparece el universo perfecto, prístino, hermoso y renacido. Tras lo cual, inmediatamente, con el primer latido del tiempo, comienza otra vez el proceso irreversible. La perfección de la vida, la capacidad humana para aprehender y asimilar ideales de la más alta santidad y de pureza desinteresada –en otras palabras, la cualidad o energía divina del dharma–, está en continua declinación. Y durante el proceso tienen lugar las historias más extrañas, aunque nada que no haya acontecido antes muchas, muchísimas veces, en el interminable girar de los eones.

Esta inmensa conciencia del tiempo que trasciende el breve lapso del individuo, incluso la biografía de la especie, es la de la propia naturaleza. La naturaleza conoce, no siglos, sino eras geológicas, eras astronómicas, y está más allá de ellas. Sus hijos son un enjambre de egos; pero le preocupan las especies, y las eras del mundo son el lapso más breve que da a las diversas especies que produce y deja finalmente que mueran (como en el caso de los dinosaurios, los mamuts y las aves gigantes). La India –como la Vida meditando sobre sí misma–, al abordar el problema del tiempo, lo concibe en periodos comparables a los de nuestra astronomía, nuestra geología o nuestra paleontología. Es decir, la India piensa en el tiempo y en sí misma en términos biológicos, en términos de especie, no en términos del ego efímero. Éste *se hace* viejo; aquélla *es* vieja, y por tanto eternamente joven.

Por otro lado, los occidentales miramos la historia del mundo como una biografía de la humanidad, y en particular del hombre occidental, al que consideramos el miembro más importante de la familia. La biografía es esa forma de ver y representar que se concentra en lo único, en lo no duplicable, en cualquier porción de existencia, y luego pone de relieve los rasgos que dan sentido y dirección. Pensamos en egos, en individuos, en vidas; no en la Vida. Nuestra voluntad no es culminar en nuestras instituciones humanas el juego universal de la naturaleza, sino evaluar, enfrentarnos al juego con tenacidad egocéntrica. Hasta ahora nuestras ciencias físicas y biológicas –que por supuesto son relativamente jóvenes– no han afectado al tenor general de nuestro humanismo tradicional. A decir verdad, sabemos tan poco de sus posibles implicaciones filosóficas (aparte de la lección de «progreso» que nos gusta extraer de su explicación de la evolución) que cuando tropezamos con algo parecido en los eones mitológicos de los hindúes nos quedamos totalmente fríos. Somos incapaces de llenar los monstruosos yuga de significado en vidas; no estamos preparados para ello. Nuestra noción de las largas eras geológicas que precedieron a la población humana del planeta y prometen sucederla, y nuestras cifras astronómicas para la descripción del espacio exterior y los pasos de las estrellas, pueden habernos preparado en cierta medida para concebir las dimensiones matemáticas de la visión; pero apenas alcanzamos a intuir su relación con una filosofía práctica de la vida.

Así que fue una gran experiencia para mí cuando, leyendo uno de los purāṇas, topé con el mito brillante y anónimo que he contado al principio del capítulo. De repente, las tandas de números vacíos se llenaron de vida dinámica. Se revelaron repletas de valor filosófico y de significación simbólica. Tan vívida fue la explicación, tan poderoso el impacto, que no necesité disecar la historia para extraer su significado. Era fácil entender la lección.

Los dos grandes dioses, Viṣṇu y Śiva, instruyen sobre el mito a los oyentes humanos mediante la enseñanza de Indra, rey de los olímpicos.

El Niño prodigioso que resuelve los enigmas y derrama sabiduría con sus labios infantiles es una figura arquetípica corriente en los cuentos maravillosos de todas las épocas y de muchas tradiciones. Es una versión del Niño Héroe que descifra el enigma de la Esfinge y libra al mundo de los monstruos. Es igualmente la figura arquetípica el Anciano Sabio, ajeno a la ambición y a las ilusiones del ego, atesorando e impartiendo la sabiduría que hace libres, destruyendo la esclavitud de los bienes materiales, la esclavitud del sufrimiento y el deseo.

Pero la sabiduría que se enseña en este mito habría sido incompleta si la última palabra hubiese sido la de la infinitud del espacio y el tiempo. La visión de innumerables universos surgiendo a la existencia unos junto a otros, y la lección de la serie interminable de Indras y Brahmās, habrían anulado todo el valor de la existencia individual. Este mito establece un equilibrio entre esa visión ilimitada y sobrecogedora y el problema opuesto del papel limitado del individuo efímero. Bṛhaspati, sumo sacerdote y guía espiritual de los dioses, encarnación de la sabiduría hindú, enseña a Indra (es decir, a nosotros, los individuos confusos) cómo dar a cada esfera lo que le corresponde. Se nos enseña a reconocer la esfera divina, impersonal de la eternidad, girando siempre y eternamente a través del tiempo. Pero se nos enseña también a estimar la esfera transitoria de los deberes y los placeres de la existencia individual, que es tan real y vital para el ser humano como un sueño para el alma durmiente.

II

Mitología de Viṣṇu

La Māyā de Viṣṇu

La visión de la repetición interminable y reproducción sin objeto minimizó y eliminó finalmente la ingenua noción que Indra tenía de sí mismo y de la permanencia de su poder. Sus proyectos siempre en aumento de edificar habrían proporcionado el marco apropiado para un concepto del yo solemne, natural, seguro de sí. Pero al ampliarse los ciclos de la visión se revelaron niveles de conciencia en los que los milenios se reducían a momentos, y los eones a días. Perdió solidez la limitada constitución del hombre –y de los dioses de su nivel–. Los cuidados y los gozos del yo, sus posesiones y sus pérdidas, todo el contenido y la obra de la vida humana se disolvió como algo irreal. Lo que hacía un momento se le aparecía como importante lo vio ahora como un fantasma fugaz, nacido y desaparecido, intangible como un relámpago.

Un cambio del punto de vista de Indra efectuó la transformación. Al ensancharse la perspectiva, cada aspecto de la vida cambió de valor. Fue como si de repente observásemos las montañas –permanentes cuando las consideramos desde el breve espacio de nuestra vida humana de unas siete décadas– desde la perspectiva de muchos milenios. Se elevarían y se hundirían como si fuesen olas. Lo permanente lo veríamos como fluido. Las grandes metas se derretirían ante nuestros ojos. Toda experiencia de valor sufriría de repente una transmutación; a la mente le costaría reorientarse, y a las emociones encontrar terreno sólido[10].

La mentalidad hindú asocia ideas tales como «transitorio, cambiante, fugaz, cíclico» con «irrealidad»; y viceversa, «imperecedero, inmutable,

firme y eterno» con «lo real». En la medida en que a las experiencias y sensaciones que recorren la conciencia del individuo no las afecta ninguna visión dilatada, devaluadora, éste considera a las criaturas perecederas que surgen y se desvanecen en el ciclo interminable de la vida (*saṃsāra*, la rueda del renacimiento) como absolutamente reales. Pero en el instante en que se discierne su carácter fugaz, vienen a parecer casi irreales: una ilusión o espejismo, un engaño de los sentidos, la ficción dudosa de una conciencia demasiado limitada y concentrada en sí misma. Cuando se comprende y se percibe de esta manera, el mundo es Māyā-māyā, «de la materia de Māyā». Māyā es «arte»: aquello mediante lo cual se fabrica un artefacto, una apariencia[11].

El término *māyā* se relaciona etimológicamente con «medida». Está formado por la raíz *mā-*, que significa «medir o trazar (por ejemplo, el plano de un edificio o la silueta de una figura); producir, formar o crear; desplegar». *Māyā* es medición o creación o despliegue de formas; *māyā* es cualquier ilusión, truco, artificio, engaño, impostura, hechizo u obra de brujería; imagen ilusoria, aparición, fantasma, engaño de la vista. *Māyā* es también cualquier argucia diplomática o artificio político destinado a engañar. La *māyā* de los dioses es su poder para asumir formas diversas revelando a voluntad aspectos diversos de su esencia sutil. Pero los mismos dioses son producciones de una *māyā* superior: la autotransformación espontánea de una Sustancia divina originalmente indiferenciada y omnigeneradora. Y esta *māyā* superior produce no sólo a los dioses sino al universo en el que actúan. Todos los universos que coexisten en el espacio y se suceden en el tiempo, los planos del ser y las criaturas de dichos planos, ya sean naturales o sobrenaturales, son manifestaciones de un eterno, original e inagotable manantial de ser, y se vuelven manifiestos por un juego de la *māyā*. Durante el periodo de no-manifestación (el intervalo de la noche cósmica), la *māyā* deja de actuar y el despliegue se disuelve.

Māyā es la Existencia: el mundo que conocemos y nosotros, contenidos en el entorno en constante crecimiento y disolución, creciendo y di-

envolviéndonos a la vez. Al mismo tiempo, Māyā es el poder supremo que genera y anima el despliegue: el aspecto dinámico de la Sustancia universal. Así, es a la vez efecto (el flujo cósmico) y causa (el poder creador). En el segundo aspecto, es conocida como Śakti, «energía cósmica». El nombre de *śakti* proviene de la raíz *śak-*, que significa «ser capaz, ser posible». *Śakti* es «poder, habilidad, capacidad, facultad, fuerza, energía, valor, poder real; el poder de componer, poder poético, genio; poder o significación de una palabra o un término; poder inherente a la causa para producir su efecto necesario; lanza, pica o dardo de hierro; espada»; *śakti* es el órgano femenino; *śakti* es la energía activa de un dios y se la considera, mitológicamente, su diosa consorte y reina.

Māyā-Śakti está personificada como el lado protector del mundo, femenino, maternal del Ser Último, y como tal representa la aceptación espontánea afectuosa de la realidad tangible de la vida. Soportando el sufrimiento, el sacrificio, la muerte y las privaciones que aguardan a toda experiencia de lo transitorio, afirma, es, representa y goza el delirio de las formas manifiestas. Es el gozo creador de la vida: es la belleza, la maravilla, el atractivo y la seducción del mundo viviente. Infunde –y es ella misma– el abandono a los aspectos cambiantes de la existencia. Māyā-Śakti es Eva, «El eterno femenino», *das Ewig-Weibliche*; la que comió, persuadió a su consorte para que comiera –y fue ella misma– la manzana. Desde el punto de vista del principio masculino del Espíritu (que busca lo eternamente válido y duradero y absolutamente divino), Māyā-Śakti es el enigma supremo.

Ahora bien, el carácter de Māyā-Śakti-Devī (*devī* = «diosa») es ambiguo en múltiples aspectos. Habiendo dado a luz al universo y al individuo (al macrocosmos y el microcosmos) como manifestaciones correlativas de lo divino, Māyā cubre la conciencia con las envolturas de su producción perecedera. El yo queda atrapado en una red, en un extraño capullo. «Todo mi derredor» y «mi propia existencia» –experiencia externa y experiencia interna– son envoltura y trama de una textura sutil. Cautivados por

nosotros mismos y por los efectos de nuestro entorno, tomando los fingimientos de la Māyā por absolutamente reales, soportamos una ordalía interminable de lisonja, de deseo y de muerte; mientras que, desde un punto algo más allá de nosotros (el representado en la tradición esotérica perenne y conocido por la conciencia supraindividual e ilimitada de la experiencia yoga ascética), la Māyā –el mundo, la vida, el yo, aquello a lo que nos adherimos– es tan fugaz y evanescente como la nube y la niebla.

El objeto del pensamiento indio ha sido siempre conocer el secreto del atrapamiento y, de ser posible, abrirse paso a una realidad exterior que subyace en las circunvoluciones que envuelven nuestro ser consciente. Ése es el esfuerzo hacia el que fue atraído Indra cuando le abrieron los ojos las apariciones y enseñanzas del Niño divino y del Sabio milenario.

Las aguas de la existencia

La mitología hindú trata gráficamente el enigma de la Māyā en un manuscrito pictórico que hace comprensible a la inteligencia normal las implicaciones filosóficas del misterio. Los relatos se han ido transmitiendo oralmente conforme a una gran tradición; hoy aparecen con múltiples variantes. Muchísimas de estas variantes han quedado fijadas en transcripciones literarias; otras continúan en la forma fluida del folklore no escrito.

Se cuenta que un asceta semidivino, Nārada, pidió una vez al Ser Supremo que le enseñase el secreto de su Māyā. Nārada, en la mitología del hinduismo, es el modelo predilecto de devoto en el «sendero de la devoción» *(bhakti-mārga)*[12]. En respuesta a su prolongada y ferviente austeridad, se le apareció en su ermita Viṣṇu, y le dijo que le concedería un deseo. Al formularle él humildemente su profundo deseo, el dios le instruyó, no con palabras, sino sometiéndolo a una angustiosa aventura. La versión literaria del relato nos llega a través del Matsya Purāṇa, compilación sánscrita que adoptó la forma actual durante el periodo clásico del hinduismo medieval, aproximadamente en el siglo IV d. C. Se expone como contada por un santo llamado Vyāsa.

Un grupo de hombres santos se había congregado en torno a un venerable ermitaño, Vyāsa, que vivía en la soledad de la selva.

Tú comprendes el eterno orden divino –le dijeron–; revélanos, pues, el secreto de la Māyā de Viṣṇu.

-¿Quién puede comprender la Māyā del Dios Supremo, salvo él mismo? La Māyā de Viṣṇu extiende su velo sobre todos nosotros. La Māyā de Viṣṇu es nuestro sueño colectivo. Yo sólo puedo contaros un cuento, que nos llega de otros tiempos, sobre cómo obró esa Māyā en un caso concreto especialmente instructivo.

Los visitantes estaban ansiosos de oír. Y Vyāsa comenzó:

«Había una vez un joven príncipe llamado Kāmadamana, Domador de deseos, que comportándose conforme al espíritu de su nombre, pasaba su vida en la más severa de las austeridades. Pero su padre, deseoso de casarlo, le habló en los siguientes términos:

–Kāmadamana, hijo mío, ¿qué te ocurre? ¿Por qué no tomas esposa? El matrimonio proporciona la culminación de todos los deseos del hombre y la consecución de la completa felicidad. Las mujeres son la raíz misma de la felicidad y el bienestar. Así que ve, hijo mío, y cásate.

El joven guardó silencio por respeto a su padre. Pero cuando el rey le insistió a continuación, y lo apremió repetidamente, Kāmadamana contestó:

–Querido padre, yo me atengo a la línea de conducta marcada por mi nombre. Se me ha revelado el divino poder de Viṣṇu que nos sostiene y mantiene atrapados a todos los seres del mundo.

El rey guardó silencio un momento para meditar la situación; luego desvió hábilmente su razonamiento de la apelación al placer personal hacia el deber: el hombre debía casarse, aseguró, para tener descendencia, a fin de evitar que a sus espíritus ancestrales, que estaban en el reino de los padres, les faltasen ofrendas de alimentos por parte de los descendientes y cayeran en indecible sufrimiento y desesperación.

–Querido padre –dijo el joven–, he pasado por más de mil vidas. He

sufrido la muerte y la vejez centenares de veces. He conocido la unión con esposas, y la pérdida de éstas. He existido como yerba y como arbusto, como planta trepadora y como árbol. He caminado con el ganado y con los animales de presa. He sido brahmán, hombre y mujer centenares de veces. He participado de la felicidad de las mansiones celestiales de Śiva; he vivido entre los inmortales. Verdaderamente, no hay variedad de ser sobrehumano cuya forma no haya tomado yo más de una vez: he sido demonio, duende, guardián de tesoros terrenales; he sido espíritu de las aguas de los ríos; he sido damisela celestial; también he sido rey entre los demonios serpiente. Cada vez que el cosmos se ha disuelto para ser reabsorbido en la esencia informe de lo Divino, me he disuelto yo también; y cuando el universo se ha vuelto a desplegar, he vuelto yo también a incorporarme a la existencia para vivir otra serie de renacimientos. Una y otra vez he caído víctima de la ilusión de la existencia... y siempre por haber tomado esposa.

»Deja que te cuente –prosiguió el joven– algo que me ocurrió en mi penúltima encarnación. Durante esa existencia me llamaba Sutapas, Aquel cuyas austeridades son buenas; era asceta. Y con mi ferviente devoción a Viṣṇu, Señor del Universo, me gané su gracia. Complacido de verme cumplir numerosos votos, se apareció ante mis ojos corporales sentado sobre Garuḍa, el ave celestial. "Vengo a concederte un don", dijo. "Cualquier cosa que desees, será tuya."

»Y le contesté al Señor del Universo: "Si estás satisfecho conmigo, haz que comprenda tu Māyā".

»"¿Qué harías con la comprensión de mi Māyā?", respondió el dios. "Será mejor que te conceda abundancia de vida, el cumplimiento de tus deberes y tareas sociales, toda la riqueza, salud y satisfacción, hijos heroicos."

»"De eso", dije, "precisamente de eso, es de lo que quiero librarme; eso es lo que quiero dejar atrás".

»El dios prosiguió: "Nadie puede comprender mi Māyā. Nadie lo ha

comprendido. Jamás habrá nadie que penetre su secreto. Hace muchísimo tiempo, vivió un santo profeta llamado Nārada, hijo directo del propio dios Brahmā, el cual estaba lleno de ferviente devoción hacia mí. Como tal, mereció mi gracia, y me aparecí a él exactamente como me he aparecido ahora a ti. Le concedí un don, y pidió el deseo que tú me acabas de formular. Entonces, aunque le advertí que no indagara el secreto de mi Māyā, insistió lo mismo que tú. Y le dije: 'Sumérgete en aquella agua y experimentarás el secreto de mi Māyā'. Se sumergió Nārada en la charca, y salió... en forma de una muchacha.

»Nārada salió del agua como Suśīlā, La virtuosa, hija del rey de Benarés. Poco después, cuando estuvo en la flor de la juventud, su padre la dio en matrimonio al hijo del vecino rey de Vidarbha. El santo profeta y poeta, en forma de muchacha, experimentó plenamente los placeres del amor. Más tarde, llegado el momento, murió el viejo rey de Vidarbha y el marido de Suśīlā le sucedió en el trono. La hermosa reina tuvo muchos hijos y nietos, y fue incomparablemente feliz.

»Sin embargo, al cabo de mucho tiempo, surgió la disensión entre el padre de Suśīlā y su marido; disensión que poco después se convirtió en guerra violenta. En una sola y cruenta batalla murieron muchos de sus hijos y nietos, así como su padre y su marido. Cuando le llegó la noticia del holocausto, salió afligida de la capital y se dirigió al campo de batalla para elevar allí su solemne lamento. Mandó erigir una pira gigantesca y colocó en ella los cadáveres de su familia: de sus hermanos, sus hijos, sus sobrinos y sus nietos; luego, juntos, los cuerpos de su marido y de su padre. Con su propia mano aplicó una antorcha a la pira. Y cuando ascendieron las llamas, exclamó: '¡Hijo mío, hijo mío!'. Y cuando las llamas comenzaron a rugir, se arrojó a la hoguera. Al punto, el fuego se enfrió y se disipó. La pira se convirtió en charca; y en medio de las aguas Suśīlā se reconoció a sí misma... pero otra vez como el santo Nārada. Y el dios Viṣṇu, cogiendo al santo de la mano, lo sacó de la charca cristalina.

»Cuando el dios y el santo llegaron a la orilla, Viṣṇu preguntó con sonrisa burlona:

»'¿Quién es ese hijo cuya muerte llorabas?' Nārada se sintió confundido y avergonzado. El dios prosiguió: 'Ése es el aspecto de mi Māyā: doloroso, sombrío, desventurado. Ni Brahmā nacido del loto, ni ningún otro dios, ni siquiera Indra o Śiva, pueden penetrar sus profundidades inabarcables. ¿Cómo y por qué ibas a poder comprender *tú* este misterio inescrutable?'.

»Nārada pidió que se le concediese perfecta fe y devoción, y la gracia de recordar esta experiencia durante todo el tiempo venidero. Más aún: pidió que la charca en la que había entrado, como fuente de iniciación, se convirtiese en santo lugar de peregrinación, y que su agua –merced a la secreta y eterna presencia en ella del dios que había entrado para sacar al santo de sus mágicas profundidades–, quedase dotada de poder para lavar todo pecado. Viṣṇu concedió estos piadosos deseos y a continuación, en ese mismo instante, desapareció, retirándose a su morada cósmica del océano de leche".

»"Te cuento esta historia", concluyó Viṣṇu, antes de dejar también al asceta Sutapas, "para hacerte ver que no puede ser conocido este misterio. Si quieres, puedes sumergirte también en el agua, y sabrás por qué es así".

»A lo cual Sutapas (o príncipe Kāmadamana en su penúltima encarnación) se sumergió en el agua de la charca. Al igual que Nārada, volvió a salir en forma de muchacha, y recibió de este modo el ropaje de otra vida.»

Ésta es una versión literaria medieval del mito. Aún se cuenta su historia en la India como una especie de cuento infantil, y la conocen muchos desde pequeños. En el siglo XIX, el santo bengalí Ramakrishna empleó la forma popular del cuento como parábola en sus enseñanzas[13]. El héroe en este caso era otra vez Nārada, el devoto modelo. Mediante prolongadas austeridades y prácticas devocionales, se había ganado la gracia de Viṣṇu. El dios se apareció al santo en su retiro y le concedió un

deseo. «Muéstrame el poder mágico de tu Māyā», pidió Nārada, y el dios le contestó: «Así lo haré. Ven conmigo»; aunque otra vez con esa ambigua sonrisa de sus labios hermosamente curvados.

De la sombra placentera del bosquecillo que protegía al ermitaño, Viṣṇu condujo a Nārada por una pelada extensión de tierra que ardía como el metal bajo el resplandor despiadado de un sol que abrasaba. No tardaron los dos en sentir sed. A cierta distancia, en medio de la luz cegadora, divisaron las techumbres de paja de una minúscula aldea. Viṣṇu preguntó: «¿Quieres ir allí a traerme agua?».

Por supuesto, oh Señor –replicó el santo; y se dirigió al lejano grupo de cabañas. El dios se tumbó a la sombra de un peñasco, a esperar su regreso.

Cuando Nārada llegó a la aldea, llamó a la primera puerta. Le abrió una hermosa doncella y el santo experimentó algo que hasta entonces jamás había imaginado: el encanto de sus ojos. Parecían los de su divino Señor y amigo. Se quedó mirándolos: se le olvidó, sencillamente, a qué había ido. La muchacha, dulce y candorosa, le dio la bienvenida. Su voz fue un lazo de oro alrededor del cuello de él. Como en un sueño, Nārada cruzó el umbral.

Los de la casa le saludaron con gran respeto, aunque sin mostrarse tímidos en absoluto. Le acogieron honrosamente como a un hombre santo, aunque en cierto modo no como a un extraño, sino más bien como a un anciano y venerable conocido largo tiempo ausente. Nārada permaneció con ellos, impresionado por la alegre y noble actitud, y sintiéndose enteramente a gusto. Nadie le preguntó a qué había venido; parecía que pertenecía a la familia desde tiempo inmemorial. Y transcurrido un tiempo, pidió permiso al padre para casarse con la muchacha, lo cual no era sino lo que todos estaban esperando. Se convirtió en miembro de la casa y compartió con ellos las eternas cargas y los placeres sencillos de una familia campesina.

Transcurrieron doce años; tuvo tres hijos. Al morir su suegro se con-

virtió en cabeza de familia, heredando la propiedad y dirigiéndola, cuidando el ganado y cultivando los campos. En el duodécimo año, la estación lluviosa fue extraordinariamente violenta: los ríos crecieron, los torrentes se precipitaron ladera abajo, y un súbito desbordamiento inundó la aldea. Durante la noche se llevó las cabañas de paja y el ganado, y todo el mundo tuvo que huir.

Sujetando a su mujer con una mano, guiando con la otra a dos de sus hijos, y cargado con el más pequeño en el hombro, Nārada emprendió su marcha a toda prisa. Avanzando en la más completa oscuridad y azotado por la lluvia, caminaba por el lodo resbaladizo, se tambaleaba en las aguas turbulentas. Era una carga más grande de la que podía llevar, con la corriente empujándole las piernas. Una de las veces, al dar un traspié, se le cayó el niño del hombro y desapareció en la oscuridad rugiente. Con un grito desesperado, Nārada soltó a los dos mayores para coger al pequeño, pero fue demasiado tarde. Entretanto, la riada arrastró rápidamente a los otros y, antes incluso de que se diese cuenta de la tragedia, arrancó de su lado a su mujer, le hizo perder pie a él, y lo arrojó de cabeza al torrente como un tronco. Inconsciente, Nārada fue a encallar por último en una pequeña escarpadura. Cuando volvió en sí, abrió los ojos y vio una inmensa capa de agua fangosa. Fue incapaz de hacer otra cosa que llorar.

–¡Hijo! –oyó una voz familiar, que casi le paralizó el corazón–, ¿dónde está el agua que habías ido a traerme? Llevo esperando más de media hora.

Nārada se volvió. En vez de agua, vio el brillante desierto bajo el sol del mediodía. Descubrió al dios de pie, a su espalda. Las curvas crueles de su boca, todavía sonriente, se abrieron en una suave pregunta:

–¿Comprendes ahora el secreto de mi Māyā?

Desde el periodo de los primeros Vedas hasta el hinduismo actual, el agua ha sido considerada en la India una manifestación tangible de la esencia divina. «Al principio, todo era como un mar sin luz», afirma un

antiguo himno[14]; y hasta hoy, uno de los objetos más corrientes y sencillos de culto en el ritual diario es un jarro o un cántaro lleno de agua, que representa la presencia de la divinidad y sirve de imagen sagrada. Durante el periodo del culto, el agua es considerada la residencia o sede *(pitha)* del dios.

En nuestras dos historias de Nārada, el rasgo importante es la transformación que efectúan las aguas. Esto debía entenderse como una función de la Māyā; porque las aguas se toman como una materialización primaria de la energía Māyā de Viṣṇu. Son el elemento mantenedor de vida que circula en la naturaleza en forma de lluvia, savia, leche y sangre. Son la sustancia dotada de poder de cambio fluídico. Por tanto, en el simbolismo de los mitos, sumergirse en el agua significa ahondar en el misterio de la Māyā, buscar el secreto último de la vida. Cuando Nārada, el discípulo humano, pide que se le enseñe este secreto, el dios no le revela la respuesta con ninguna fórmula o instrucción verbal. En vez de eso, se limita a señalarle el agua como elemento de iniciación.

Ilimitadas e imperecederas, las aguas cósmicas son a la vez fuente inmaculada de todos los seres y sepultura espantosa. Merced a un poder de autotransformación, la energía del abismo produce o asume formas individualizadas dotadas de vida temporal y de autoconciencia limitada. Durante un tiempo, las nutre y sostiene con savia vivificante. Luego las disuelve otra vez, sin piedad ni distinción, en la energía anónima de la que surgieron. Ésa es la obra, ése es el carácter de la Māyā, el útero universal que todo lo consume.

Esta ambivalencia de lo espantoso-aunque-benigno es un rasgo dominante en todo el simbolismo y la mitología hindúes. Es esencial para el concepto hindú de divinidad. No sólo son paradójicas la Suprema Divinidad y su Māyā, sino también todos los dioses de los multitudinarios panteones de la poderosa tradición: poderosa para impulsar y para destruir, para atrapar con beneficios y para redimir con un golpe que mata.

Las aguas de la no-existencia

El simbolismo de la Māyā se desarrolló más tarde en un espléndido mito que describe las aventuras irracionales del poderoso sabio Mārkaṇḍeya durante el intervalo de no-manifestación entre la disolución y la recreación del universo. Por un milagroso y singular accidente, Mārkaṇḍeya ve a Viṣṇu en una serie de transformaciones arquetípicas: primero, con la apariencia elemental del océano cósmico; luego, como un gigante recostado en las aguas; después como un niño divino, jugando solo bajo el árbol cósmico; y finalmente como un majestuoso ganso silvestre cuya respiración produce un sonido que es la melodía mágica de la creación y la disolución del mundo[15].

El mito empieza con un examen del deterioro del orden cósmico durante el transcurso lento pero irreversible de los cuatro yuga. El sagrado dharma desaparece cuarto a cuarto de la vida del mundo, hasta que sobreviene el caos. Finalmente, los hombres están llenos sólo de apetito y de mal. No hay nadie ya en quien prevalezca la bondad ilustradora *(sattva)*, nadie que diga la verdad y cumpla su sagrada palabra. El brahmán, aparentemente santo, no es mejor que el necio. Los viejos, desprovistos de la verdadera sabiduría de la vejez, intentan comportarse como jóvenes, en tanto que los jóvenes carecen del candor de la juventud. Las clases sociales han perdido las virtudes que las distinguían y dignificaban; los maestros, los príncipes, los mercaderes y los siervos caen por igual en la vulgaridad general. Ha fallado la voluntad para elevarse a alturas supremas; se han disuelto los lazos de la simpatía y el amor; es el egoísmo mezquino lo que impera. Los necios se hacinan sin distinción formando una pasta pegajosa y desagradable. Cuando esta desgracia acontece a la en otro tiempo ordenada Ciudad del Hombre, la sustancia del organismo mundo se deteriora de forma irreparable, y el universo está maduro para la disolución.

El ciclo se ha completado. Ha transcurrido un día de Brahmā. Viṣṇu, el Ser Supremo del que emanó el mundo al principio con pureza y or-

él, siente ahora dentro de sí la urgencia de atraer de nuevo al gastado cosmos al seno de su sustancia divina. Así, el creador y mantenedor del universo llega al punto de manifestar su aspecto destructivo: devorará el cosmos estéril y disolverá a todos los seres animados, desde Brahmā, gobernador interior y espíritu de la vida cósmica del cuerpo universal, hasta la última hoja de yerba. Las colinas y los ríos, las montañas y los océanos, los dioses y los titanes, los duendes y los espíritus, los animales, los seres celestiales, todos deben ser reabsorbidos por el Supremo.

En esta concepción india del proceso de destrucción, el curso regular del año indio –el intenso calor y sequía alternándose con lluvias torrenciales– se amplía a tal extremo que en vez de sostener la existencia la derriba. Desaparecen ahora el calor moderado que madura y la humedad que nutre cuando se alternan en cooperación benefactora. Viṣṇu comienza su última y terrible tarea derramando su energía infinita en el sol. Él mismo se convierte en el sol. Con sus rayos intensos y devoradores atrae hacia sí la visión ocular de todo lo animado. El mundo entero se seca y se consume, la tierra se agrieta, y a través de las profundas fisuras una llama de calor mortal lame las divinas aguas de los abismos subterráneos; éstos son atrapados y tragados. Y una vez que la savia vital ha desaparecido del cuerpo cósmico en forma de huevo, Viṣṇu se convierte en viento, en aliento cósmico, y arrebata a todas las criaturas el aire vivificante. El ciclón hace saltar la sustancia abrasada del universo como si fuese hojarasca. La fricción enciende el tumultuoso remolino de materia altamente inflamable; el dios se ha transformado en fuego. Todo se eleva en llamas gigantescas y se hunde luego en cenizas ardientes. Viṣṇu derrama una lluvia torrencial, dulce y pura como la leche, para apagar la conflagración del mundo. El cuerpo quemado y sufriente de la tierra recibe al fin un último alivio, la extinción final, el Nirvāṇa. Mediante el diluvio del Dios-hecho-Lluvia, es devuelto al océano primitivo del que surgió en el amanecer universal. El fecundo útero agua recibe de nuevo las cenizas de toda la creación. Los elementos últimos se convierten en el fluido indiferen-

ciado del que surgieron una vez. La luna y las estrellas se disuelven. La crecida se convierte en una extensión ilimitada de agua. Éste es el intervalo de una noche de Brahmā.

Viṣṇu duerme. Como la araña que ha trepado atrayendo hacia sí el hilo que previamente ha salido de su propio organismo, el dios ha consumido otra vez la telaraña del universo. Solo sobre la sustancia inmortal del océano, figura gigantesca sumergida en parte y en parte emergente, se complace dormitando. No hay nadie que le contemple, nadie que le comprenda; no existe conocimiento alguno de él, salvo dentro de él mismo.

Este gigante, «Señor de la Māyā», y el océano cósmico sobre el que está recostado, son manifestaciones de una sola esencia; porque el océano, así como la forma humana, es Viṣṇu. Más aún, dado que en la mitología hindú el símbolo del agua es la serpiente *(nāga)*, normalmente se representa a Viṣṇu descansando sobre los anillos de una serpiente prodigiosa, su animal simbólico predilecto: la serpiente Ananta, «Infinita». De manera que Viṣṇu es no sólo la forma antropomorfa gigantesca y el elemento ilimitado, sino también el reptil. Y es sobre el océano serpiente de su propia sustancia inmortal donde pasa la noche universal.

Dentro del dios está el cosmos como un bebé nonato dentro de su madre; y aquí todo es devuelto a su perfección original. Aunque fuera sólo hay tinieblas, dentro del divino soñador crece una visión ideal de lo que debe ser el universo. El mundo, recobrándose de la decadencia, la confusión y el desastre, emprende otra vez la carrera armoniosa.

Y entonces, durante este intervalo encantado, ocurre –según el relato– un acontecimiento fantástico:

Un hombre santo llamado Mārkaṇḍeya vaga por el interior del dios, sobre tierra pacífica, como un peregrino sin rumbo, mirando con complacencia el espectáculo edificante de la visión ideal del mundo. Este Mārkaṇḍeya es un conocido personaje mítico, un santo dotado de vida ilimitada. Tiene miles de años; sin embargo, posee una fuerza que no envejece

y una mente despierta. Errando ahora por el interior de Viṣṇu, visita las santas ermitas, complacido por las piadosas ocupaciones de los sabios y sus discípulos. Se detiene en los santuarios y lugares sagrados a orar, y su corazón se llena de gozo viendo la piedad de la gente de las tierras que recorre.

Pero de pronto le sucede un percance. En el transcurso de su vagar interminable y sin rumbo, el robusto anciano resbala inadvertidamente en la boca del dios omnicomprensivo. Viṣṇu duerme con los labios entreabiertos; su respiración es profunda, rítmica, sonora, en el inmenso silencio de la noche de Brahmā. Y el asombrado santo se cae del labio gigantesco del durmiente, de cabeza al mar cósmico.

Al principio, debido a la Māyā de Viṣṇu, Mārkaṇḍeya no ve al gigante durmiente, sino sólo el océano negro que se extiende hasta la lejanía de la noche sin estrellas que lo abarca todo. Le invade la desesperación y teme por su vida. Chapoteando en el agua oscura, poco después, se vuelve pensativo, reflexiona, empieza a dudar: «¿Es un sueño? ¿O soy víctima de una ilusión? En verdad, esta situación tan totalmente extraña debe de ser producto de mi imaginación. Porque el mundo, tal como lo conozco, y como lo he observado en su curso armonioso, no merece una aniquilación como la que parece que ha sufrido ahora súbitamente. No hay sol, ni luna, ni viento; las montañas se han desvanecido todas, y la tierra ha desaparecido. ¿Qué clase de universo es este en el que ahora me descubro?».

Estas penetrantes reflexiones del santo son una especie de comentario sobre la idea de Māyā, sobre el problema de «qué es real» según lo concibe el hindú. La «realidad» es un acto del individuo. Es el resultado de las virtudes y limitaciones concretas de la conciencia individual. Mientras el santo vagaba por el interior del gigante cósmico percibía una realidad que le parecía acorde con su propia naturaleza, y la había considerado sólida y consistente. Sin embargo, sólo había sido un sueño o visión en la mente del dios dormido. Y viceversa, durante la noche oscurísima,

la realidad de la sustancia primordial del dios se aparece a la conciencia humana del santo como un espejismo desconcertante. «Es imposible», piensa, «no puede ser real».

El objeto de las doctrinas de la filosofía hindú y del adiestramiento en la práctica yoga es trascender los límites de la conciencia individual. Los relatos míticos están destinados a transmitir la sabiduría de los filósofos y a presentar en forma popular y gráfica las experiencias o resultados del yoga[16]. Dado que apelan directamente a la intuición y a la imaginación, son asequibles a todos como interpretación de la existencia. No se comentan y elucidan explícitamente. Los diálogos y discursos de las principales figuras contienen momentos de exposición e interpretación filosóficas, aunque nunca se explica la historia en sí misma. No hay comentario explícito sobre el significado de la acción mitológica. El relato va directo al oyente mediante una apelación a su intuición, a su imaginación creadora. Agita y alimenta el inconsciente. Por una elocuencia más de incidente que de palabra, la mitología india ejerce su función como vehículo popular de la sabiduría esotérica de la experiencia yoga y de la religión ortodoxa.

Hay asegurado un efecto inmediato, porque los relatos no son producto de experiencias y reacciones individuales. Son elaborados, guardados y controlados por el trabajo y el pensamiento colectivos de la comunidad religiosa. Prosperan con la sanción constantemente renovada de las generaciones sucesivas. Se remodelan, se rehacen, se cargan de significados nuevos merced a un proceso creador anónimo y a una aceptación colectiva, intuitiva. Son eficaces primeramente a un nivel subconsciente que afecta a la intuición, al sentimiento y a la imaginación. Sus detalles se imprimen en la memoria, empapan y conforman los estratos más profundos de la psique. Cuando se meditan, sus episodios importantes son capaces de revelar diversos matices de significado conforme a las experiencias y las necesidades vitales del individuo.

Los mitos y símbolos de la India se resisten a la intelectualización y re-

ducción a significados fijos. Tal tratamiento sólo los privaría de su magia. Porque son de tipo más arcaico que los que conocemos por la literatura de los griegos: los dioses y mitos homéricos, los héroes de las tragedias nienses de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Estos últimos han sido remodelados por inteligencias poéticas, son en gran parte creaciones individuales, y en este sentido se asemejan a nuestro moderno modo de abordar formas tradicionales. Como en las obras de Shelley, de Swinburne y sobre todo de Wagner, hay siempre en las producciones posthoméricas de los griegos un intento de acuñar viejas monedas con significados nuevos, interpretaciones de la existencia nuevas basadas en la experiencia individual. Por otro lado, en los mitos de la India se nos proporciona la sabiduría colectiva de una civilización intemporal, anónima y polifacética.

Así que uno se siente inseguro en el momento de brindarse a comentar cualquier mito hindú. Siempre corre el riesgo de que al abrir una perspectiva cierre otra. Deben explicarse detalles que son familiares al oyente hindú por formar parte de su experiencia y su tradición, pero extraños al lector occidental; sin embargo, hay que evitar en lo posible formular interpretaciones concretas. Por tanto, dejemos respetuosamente que la situación de Mārkaṇḍeya hable por sí misma.

El santo, abandonado en la vasta extensión de agua y al borde de la desesperación, percibió al fin la figura del dios dormido; el descubrimiento le llenó de perplejidad y de un gozo beatífico. Parcialmente sumergida, la inmensa figura parecía una cordillera emergente. Brillaba con una luz que procedía de su interior. El santo se acercó nadando a examinar esta presencia; y no había hecho más que abrir los labios para preguntar quién era, cuando el gigante le agarró, se lo tragó sin más, y nuevamente estuvo en el paisaje familiar del interior.

Devuelto de este modo súbito al mundo armonioso del sueño de Viṣṇu, Mārkaṇḍeya se sintió presa de una extrema confusión. Sólo era capaz de considerar su breve aunque inolvidable experiencia como una especie de visión. Sin embargo, paradójicamente, él, ser humano incapaz

de aceptar ninguna realidad que trascendiera el poder interpretativo de su conciencia limitada, estaba ahora dentro de este ser divino como un personaje de su sueño universal. Y no obstante, para él, que había sido bendecido súbitamente con una visión de la Existencia Suprema –en y por ella, en su soledad y quietud omnicomprensivas–, esta revelación no había sido sino un sueño también.

De vuelta otra vez, Mārkaṇḍeya reanudó su vida anterior. Como antes, vagó por el ancho mundo como un santo peregrino. Observaba a los yogī practicando austeridades en los bosques. Asentía con aprobación ante los donantes reales que realizaban sacrificios costosos y hacían generosos regalos a los brahmanes. Veía cómo los brahmanes oficiaban en los ritos sacrificiales y recibían generosas retribuciones por su magia eficaz. Veía todas las castas piadosamente dedicadas a sus tareas apropiadas, y cómo la sagrada sucesión de las cuatro etapas de la vida se desarrollaba con toda eficacia entre los hombres[17]. Gratamente complacido con este estado de cosas ideal, vagó sin percance durante otros cien años.

Pero a continuación, por descuido, volvió a resbalar de la boca del durmiente y cayó al mar tenebroso. Esta vez, en medio de la negrura espantosa y el silencio del desierto de agua, vio a un bebé que irradiaba luz, un niño de aspecto divino, al pie de una higuera, plácidamente dormido. Luego, otra vez, por un efecto de Māyā, Mārkaṇḍeya vio al niñito solitario jugando alegre y confiado en medio del vasto océano. El santo estaba lleno de curiosidad; pero sus ojos no podían mirar fijamente el intenso resplandor del niño, así que se quedó a prudente distancia, meditanto mientras se mantenía a flote en las negras aguas. Mārkaṇḍeya se dijo: «Algo de este tipo me parece recordar haber visto antes... Hace mucho, mucho tiempo». Pero a continuación tuvo conciencia de la insondable profundidad del océano, y se sintió dominado por el terror.

El dios, con apariencia del niño divino, le habló con amabilidad:

–¡Bienvenido seas, Mārkaṇḍeya! –su voz tenía el tono suave y profun-

del trueno melodioso de la nube que anuncia lluvia. El dios le tranquilizó: ¡Bienvenido seas, Mārkaṇḍeya! No temas, hijo mío. No temas. Acércate.

El anciano y venerable santo no recordaba cuánto tiempo hacía que alguien se había atrevido a llamarle «hijo», o a pronunciar su nombre sin anteponer algún respetuoso tratamiento alusivo a su santidad y su cuna. Se sintió sumamente ofendido. Así que, aunque extenuado y en situación bastante apurada, estalló en un acceso de malhumor:

—¿Quién es el que tiene la osadía de ignorar mi dignidad, mi condición de santo, y toma a la ligera el poder mágico que he acumulado en mí a fuerza de austeridades ascéticas? ¿Quién es el que menosprecia mi edad venerable, que asciende a miles de años, como cuentan los años los dioses? No estoy acostumbrado a esta clase de tratamiento ofensivo. Hasta el más alto de los dioses me mira con excepcional respeto. Ni siquiera Brahmā se atrevería a dirigirse a mí de esa manera irreverente. Brahmā me habla con cortesía. «Oh, anciano venerable», dice cuando se dirige a mí. ¿Quién se expone ahora a la desgracia, se arroja ciegamente al abismo y destruye su vida, llamándome simplemente Mārkaṇḍeya? ¿Quién se hace merecedor de la muerte?

Cuando el santo hubo expresado así su ira, el niño divino reanudó su discurso, imperturbable:

—Hijo mío, yo soy tu mayor, tu padre y antepasado, el ser primordial que concede toda vida. ¿Por qué no vienes a mí? Yo conocí bien al que te engendró. Practicó severas austeridades en el pasado a fin de tener un hijo. Se ganó mi favor. Complacido con su santidad perfecta, le concedí un don, y me pidió que tú, su hijo, fueses dotado de inagotable fuerza vital y no envejecieras jamás. Tu padre conocía el núcleo secreto de su existencia, y tú procedes de ese núcleo. Por eso tienes ahora el privilegio de verme recostado en las aguas cósmicas primordiales contenedoras de todo, y jugando aquí como un niño al pie del árbol.

El semblante de Mārkaṇḍeya se iluminó de gozo. Se le abrieron los

ojos como se abren dos flores. Con humilde sometimiento, hizo ademán de inclinarse, y suplicó:

–Haz que conozca el secreto de tu Māyā, el secreto de tu aparición ahora como niño, echado y jugando en el mar infinito. Señor del Universo, ¿con qué nombre debes ser conocido? Creo que eres el Gran Ser de todos los seres; porque ¿qué otro podría existir como existes tú?

Viṣṇu le contestó:

–Yo soy Nārāyana, el Hombre Cósmico Primordial. Él es el agua; él es el primer ser; él es la fuente del universo. Tengo mil cabezas. Yo me manifiesto como la más santa de las santas ofrendas; yo me manifiesto como el fuego sagrado que eleva a los dioses del cielo las ofrendas que los hombres hacen en la tierra. Y a la vez, me manifiesto como Señor de las Aguas. Vestido con la apariencia de Indra, rey de los dioses, soy el primero de los inmortales. Soy el ciclo del año que genera todas las cosas y luego las disuelve. Soy el yogī divino, el prestidigitador o mago cósmico que realiza ilusionismos maravillosos. Los engaños mágicos del yogī cósmico son los yuga, las edades del mundo. Este despliegue del espejismo del proceso fenoménico del universo es obra de mi aspecto creador; pero al mismo tiempo, soy el remolino, el vórtice destructor que succiona cuanto ha desplegado y pone fin al proceso de los yuga. Yo pongo fin a cuanto existe. Me llamo Muerte del Universo.

Según esta autorrevelación de Viṣṇu, parece que Mārkaṇḍeya es mucho más privilegiado que Nārada. Ambos santos se sumergen en el agua, el aspecto sustancial de la Māyā de Viṣṇu; Nārada intencionadamente, Markandeya sin querer. Las aguas revelan a cada uno «el otro lado», «el aspecto totalmente diferente», el *aliter totaliter.* Pero Nārada, que con su ferviente devoción y sometimiento *(bhakti)* está aparentemente en relación familiar con la esencia secreta del dios, irrumpe en otra existencia, en otra maraña de sufrimiento y alegría terrenales. La transformación le ata con los mismos lazos que se ha esforzado en ignorar y vencer con su ferviente ascetismo. Las aguas lo inician en el lado inconsciente de su pro-

[illegible] ser; lo introducen en actitudes y anhelos todavía vivos en él, y que han permanecido ocultos a su conciencia debido a la concentración de su esfuerzo. «No eres lo que imaginas que eres», es la lección implícita en la sobrecogedora experiencia que le abrumó cuando estuvo un instante sumergido[18].

Markaṇḍeya es un hombre santo de carácter diferente. Contenido en el sueño del mundo dentro del dios durmiente, es sólo una de las muchas figuras, aunque disfruta representando el papel de perpetuo santo peregrino y se congratula del estado ideal de los asuntos humanos. No tiene ningún anhelo obsesivo de trascender el hechizo de la Māyā penetrando el milagro del espejismo.

Cuando Mārkaṇḍeya resbala de la boca del dios, cae fuera de la existencia, en la medida en que la existencia es comprensible y soportable. Se descubre a sí mismo frente a lo que equivale a la Gran Nada, el vasto desierto del mar ilimitado. Se ha desvanecido el mundo que le era familiar. Experimenta en súbita sucesión dos aspectos incompatibles y contradictorios de la esencia única, y al no coordinarlas su mente humana, Viṣṇu le enseña la identidad de los opuestos, la unidad fundamental de todas las cosas en Dios. Tras surgir de Su sola sustancia, desarrollarse y perecer en Dios, todo se funde de nuevo en la fuente única.

Viṣṇu enseña la identidad de los opuestos, primero manifestándose como un niño pequeño y confiado aunque absolutamente solo en la extensión infinita de las aguas abismales y la noche sin estrellas; luego, tratando al santo venerable de «hijo» y llamándolo por su nombre como haría un viejo amigo o pariente, aunque aparentemente no se han conocido nunca.

El secreto de la Māyā es esta identidad de los opuestos. Māyā es una manifestación simultánea-y-sucesiva de energías reñidas entre sí, de procesos que se contradicen y se anulan mutuamente; la creación *y* la destrucción, la evolución *y* la disolución, el idilio onírico de la visión interior del dios *y* la nada desolada, el terror del vacío, el miedo infinito.

Māyā es el ciclo entero del año que genera todas las cosas *y* las aniquila. Este «y», al unir incompatibles, expresa el carácter fundamental del Ser Supremo que es Señor y Sostenedor de la Māyā, y cuya energía es Māyā. Los opuestos son fundamentalmente de una única esencia, dos aspectos de un único Viṣṇu. Ésta es la sabiduría que dicho mito pretende transmitir al devoto hindú.

Siguió hablando la voz atronadora del niño, y sus labios derramaron instrucción en un torrente que era maravilloso y gratificante para el alma:

–Yo soy el orden sagrado *(dharma)*, soy el fervor encendido del esfuerzo ascético *(tapas)*, soy todas esas apariencias y virtudes a través de las cuales se manifiesta la verdadera esencia de la existencia. Soy el Señor-Creador-y-Generador-de-todos-los-seres *(prajāpati)*, el orden del ritual sacrificial, y soy llamado Señor de la Sabiduría Sagrada. Como luz celestial me manifiesto, como viento y como tierra, como el agua de los océanos y como el espacio que se extiende a los cuatro cuadrantes, que se extiende entre los cuatro cuartos y arriba y abajo. Soy el Ser Primordial y el Refugio Supremo. De mí se origina cuanto ha sido, es y será. Y en cualquier cosa que puedas ver, oír o conocer en el universo entero, me conocerás como Aquel en el que está. Ciclo tras ciclo, produzco de mi esencia las esferas y criaturas del cosmos. Medita esto en tu corazón. Obedece las leyes de mi orden eterno, y vaga feliz por el universo dentro de mi cuerpo. Brahmā vive en mi cuerpo, y todos los dioses y los santos videntes. Conóceme como «El que se manifiesta», aunque su magia manifestante permanece no manifestada y no aprehendida. Estoy más allá de las metas de la vida humana –gratificación de los sentidos, persecución de la prosperidad, o piadoso cumplimiento de los deberes sagrados–, aunque señalo esas tres metas como las metas apropiadas de la existencia terrena.

Seguidamente, con un movimiento rápido, el Ser Primordial se llevó a la boca al santo Mārkaṇḍeya y se lo tragó, de manera que volvió a desaparecer en el interior del cuerpo gigantesco. Esta vez el corazón del san-

tu se inundó a tal punto de beatitud que en vez de seguir vagando buscó descanso en un lugar apartado. Allí permaneció en solitaria quietud y escuchó gozoso «El canto del Ganso Inmortal»: melodía apenas audible al principio, y secreta, aunque universal, del aliento vital de Dios cuando fluye adentro y afuera. Y éste es el canto que oyó Mārkaṇḍeya: «Asumo muchas formas. Y cuando han desaparecido el sol y la luna, floto y nado con lentos movimientos en la ilimitada extensión de las aguas. Yo soy el Ganso, yo soy el Señor. Yo saco de mi esencia el universo y permanezco en el ciclo del tiempo que lo disuelve».

Este canto y melodía, junto con su figura de ganso cósmico, es la última de la serie de revelaciones arquetípicas del dios hecha al santo piadoso Mārkaṇḍeya. En la mitología hindú, el ganso silvestre se asocia generalmente con Brahmā. Del mismo modo que Indra cabalga sobre un elefante; Śiva sobre el toro Nandi; el hijo de Śiva, el dios de la guerra Skanda-Kārttikeya, sobre el pavo real, y «La Diosa» *(devī)* sobre el león, así Brahmā surca el aire sobre un magnífico ganso. Estos vehículos o monturas *(vāhana)* son manifestaciones en el plano animal de los propios individuos divinos. El ganso es la máscara animal del principio creador, personificado antropomórficamente en Brahmā. Como tal, es símbolo de la libertad soberana merced a la espiritualidad inmaculada. Por eso se dice del asceta, del monje mendicante y del santo hindú –quienes se supone que se han liberado de las ataduras del renacimiento– que han alcanzado el rango de «ganso» *(haṃsa)*, o de «ganso supremo» *(paramahāṃsa)*. Éstos son epítetos que se aplican normalmente a los santos maestros ortodoxos del hinduismo actual. ¿Por qué, podemos preguntarnos, es el ganso un símbolo tan importante?

En su modo de vida, el ganso silvestre *(haṃsa)* exhibe de forma clara la doble naturaleza de los seres. Nada en la superficie del agua, pero no está supeditado a ella. Abandonando el reino acuoso, se eleva en el aire puro e inmaculado, donde se siente tan cómodo como en el mundo de abajo. Y volando a través del espacio, emigra hacia el sur o hacia el nor-

te siguiendo el curso de las estaciones. Así, libre y sin hogar, el errante se halla entre la esfera celestial superior y la esfera terrenal inferior, a gusto en ambas, pero sin atarse a ninguna. Cuando quiere, se posa en las aguas de la tierra, cuando quiere vuelve a ascender hacia el vacío de arriba. De ahí que simbolice la esencia divina que, aunque personificada y alojada en el individuo, permanece sin embargo eternamente libre y ajena al acontecer de la vida individual.

Atados por un lado a la tierra, limitados en cuanto a fuerza vital, virtudes y conciencia, pero manifestaciones por otro de la esencia divina, inmortales y prácticamente omniscientes y todopoderosos, somos, como los gansos silvestres, ciudadanos de las dos esferas. Somos individuos mortales que llevamos dentro un núcleo supraindividual. Envuelto por los estratos limitadores e individualizadores del cuerpo grosero y tangible de nuestra naturaleza física, y por las vainas sutiles de nuestra psique animadora, está el Yo *(ātman)*, fundamentalmente inmune al proceso y actividades de las capas condicionantes, aisladas e impregnadas de beatitud. Sin saberlo, somos inmateriales, divinos, sublimes, aunque también cambiantes, sujetos a las experiencias, a los goces y los sufrimientos, a la corrupción y el renacimiento.

El ganso macrocósmico, el Yo divino en el cuerpo del universo, se manifiesta a través de una canción. La melodía de la inspiración y espiración que el yogī indio oye cuando controla mediante ejercicios *(prāṇāyāma)* el ritmo de su aliento es considerada una manifestación del «ganso interior». Se dice que la inspiración produce el sonido *haṃ*, y la espiración, *sa*. Así, la presencia interior se revela al yogī-iniciado murmurando su nombre: *haṃ-sa, haṃ-sa*.

Mārkaṇḍeya escucha esta canción. Escucha la respiración del Ser Supremo. Por eso permanece sentado en un lugar solitario y no quiere ya seguir el curso del mundo, ya no le place vagar y observar el estado ideal de los asuntos humanos. Se ha librado del hechizo del interminable aunque delicioso turismo, se ha liberado del impulso de recorrer

parajes celestiales. La más divina melodía imaginable le absorbe toda su atención.

La canción del ganso interior tiene un último secreto que revelar. «*Haṃsa, haṃ-sa*», canta; pero al mismo tiempo, «*sā-haṃ, sā-haṃ*». *Sā* significa «esto» y *haṃ* «yo». La lección es: «Esto soy yo». Yo –individuo humano de conciencia limitada, empapado de ilusión, fascinado por Māyā– soy real y fundamentalmente Esto, o Él, es decir, Ātman, el Yo, el Ser Supremo, de conciencia y existencia ilimitadas. No debo ser identificado con el individuo perecedero que acepta como absolutamente reales y fatales los procesos y aconteceres de la psique y el cuerpo. «Yo soy Él que es libre y divino». Ésa es la lección que canta al hombre cada movimiento de inspiración y espiración, afirmando la naturaleza divina de Aquel en quien reside el aliento.

Esta canción apacigua las dudas de Mārkaṇḍeya sobre qué es «real». «Muchas formas asumo», canta el dios. Es decir, merced a la energía creadora de su Māyā, el Ser Divino se transmuta y exfolia en huestes de individuos y universos perecederos... en el universo, por ejemplo, del que Markaṇḍeya forma parte. «*Y*», canta el ave gloriosa, «cuando el sol y la luna desaparecen, yo floto y nado con lentos movimientos en la extensión ilimitada de las aguas».

Así, las visiones opuestas de la realidad que tanto desconcertaban y turbaban al santo cuando caía del mundo familiar a la noche sin estrellas del océano insondable se reconcilian e identifican ahora como una sola para él. «*Yo soy el Señor,* y *soy el Ganso*». Soy el supremo Ser, el Todo cuya alegre transmutación es el macrocosmos, *y* soy el principio íntimo del hombre... del microcosmos; soy el divino principio vital revelado en la melodía del aliento. Soy el Señor, el gigante cósmico que todo lo abarca *y* el Yo, el imperecedero y divino centro vital del hombre. «Yo sacó el universo de mi esencia *y* permanezco en el ciclo del tiempo que lo disuelve.» La actividad de la Māyā se revela en Mārkaṇḍeya mediante visiones cósmicas alternas. Mientras Nārada experimentaba el enigma a través

de una transformación onírica personal, Mārkaṇḍeya contempla el prodigio del juego a escala universal.

El mito que se iniciaba con una descripción de la disolución del eón concluye ahora con un relato del renacimiento:

El Ser Supremo, en forma de agua, fue reuniendo y almacenando dentro de sí una energía incandescente. Luego, con su fuerza ilimitada, decidió producir otra vez el universo. El que es lo Universal hizo visible la forma del universo en sus cinco elementos: éter, aire, fuego, agua y tierra. La calma reinó sobre el océano insondable y sutil. Viṣṇu, tras meterse en el agua, la agitó suavemente. Se propagaron las ondulaciones. Al sucederse unas a otras, se formó entre ellas una minúscula depresión. Esta depresión es el espacio o éter, invisible, intangible, el más sutil de los cinco elementos, y portador de la cualidad sensorial invisible e intangible del sonido. Resonó el espacio, y del sonido surgió el segundo elemento, el aire, en forma de viento.

El viento, fuerza motora espontánea, tuvo a su disposición el espacio donde crecer. Se expandió inexorablemente en todas direcciones y llenó el ámbito. Y precipitándose violentamente, soplando con furia, agitó las aguas. De la conmoción y fricción resultantes se originó el tercer elemento, el fuego: poderosa divinidad cuyo camino está negro de humo y ceniza. Éste, al aumentar, devoró grandes cantidades de agua cósmica. Y donde el agua había desaparecido, quedó un vacío inmenso, en cuyo interior surgió la esfera superior del cielo. El Ser Universal, que había permitido que los elementos emanasen de su esencia, se alegró ahora de contemplar la formación del espacio celestial. Y concentró su mente para preparar el alumbramiento de Brahmā.

Es propio del Ser Supremo complacerse en sí mismo, en el océano cósmico. A continuación, de su cuerpo cósmico brota una flor de loto de mil pétalos de oro puro, inmaculados y brillantes como el sol. Y junto con este loto da a luz a Brahmā, Dios Creador del Universo, sentado en el centro de la dorada flor, que resplandece de energía creadora.

El rango y papel de Brahmā es confiado al yogī perfecto, que tiene pleno control de sí mismo y de las fuerzas del universo. Cuando un ser humano, purificado mediante fervientes austeridades y renacido espiritualmente a la sabiduría sagrada mediante la iniciación, logra la iluminación suprema y se convierte en el más alto de los yogī, el Ser Supremo le reconoce su plena dignidad. Cuando el universo evoluciona otra vez, los procesos posteriores de creación se confían a él.

Brahmā tiene cuatro rostros, y con ellos controla los cuadrantes y el campo entero del universo.

Los sabios versados en la tradición sagrada llaman al loto de Brahmā «la más alta forma o aspecto de la tierra». Está marcado con los símbolos del elemento tierra. Es la diosa Tierra, o Humedad. De esta Tierra surgen las altas, sagradas montañas empapadas de savia vital del loto: el Himalaya, la montaña Sumeru, el monte Kailāsa, y el monte Vindhya. Sumeru, o Meru, es el pico central del mundo, el gran alfiler del universo, el eje vertical. Kailāsa es la morada del dios Kubera, rey de los genios (*yakṣa*); es también lugar favorito de Śiva. El monte Vindhya, que separa la llanura norte de la India de la meseta del Decán, es la cima de la que el sol se eleva para iniciar su recorrido diario del firmamento. Todas estas cimas son morada de huestes de dioses, de seres sobrehumanos y celestiales y santos realizados, que conceden al piadoso el cumplimiento de sus deseos. Además, el agua que mana de estas montañas es tan salutífera como el elixir de la vida inmortal. Corre en forma de ríos que son metas sagradas de peregrinación. Y los filamentos del loto son las innumerables montañas del mundo, repletas de metales preciosos. Los pétalos exteriores contienen los continentes inaccesibles de pueblos extranjeros. En el envés de los pétalos habitan los demonios y las serpientes. Pero en el centro del pericarpio, en medio de los cuatro océanos que se extienden a los cuatro cuadrantes, está el continente del que forma parte la India.

Así nació otra vez del poder Māyā del dios meditabundo el sueño inmenso del universo, para reanudar la rueda majestuosa de los cuatro yuga.

Otro ciclo, idéntico a todos los que han desaparecido y a todos los que pasarán, ahora húmedo y resplandeciente de sustancia viva de su fuente, se expande prodigiosamente en el fresco amanecer.

La Māyā en el arte indio

En las montañas de la costa occidental de la India, en Bhājā, cerca de Bombay, hay un monasterio rupestre budista que data del siglo II a. C. A la derecha de la entrada hay un magnífico relieve de piedra que representa a Indra, rey de los dioses (fig. 2). Está sentado sobre un elefante gigantesco, Airāvata, antepasado celestial de todos los elefantes terrenales, arquetipo zoomórfico de la nube monzónica portadora de lluvia. Comparados con la tierra de abajo, que en el relieve se ve como desde arriba, el dios y su montura son de tamaño enorme. Unas figuras minúsculas como muñecos pueblan el paisaje de la parte inferior. En el centro hay un árbol sagrado rodeado de una empalizada. A la izquierda se ve una escena palaciega: un rey sentado en un trono de mimbre, bajo un quitasol, y asistido por músicos y bailarines. El elefante celestial, con la trompa levantada, transporta un grueso tronco que ha arrancado a su paso, con lo que se simboliza la furia irresistible de la tormenta.

Este relieve de Bhājā se ejecutó en un estilo claramente «visionario» y se asemeja más a una pintura que a una obra de piedra y cincel. Sutil pero audaz, de golpe suelto y vigoroso, testifica una larga tradición anterior cuyos primeros documentos aún no han sido descubiertos. Las figuras emergen de la roca y cubren su superficie en capas delgadas, rizadas como sutiles ondulaciones de sustancia nubosa; de manera que, aunque esculpidos en roca sólida, sugieren una especie de espejismo. La sustancia de la piedra parece haber asumido los contornos de emanaciones fugaces. La roca anónima, informe, indiferenciada, se transforma en figuras animadas, individualizadas por así decir. De este modo, pues, el concepto básico de Māyā se halla reflejado en este estilo. Representa el surgimiento de formas vivas desde la sustancia informe y primordial;

ilustra el carácter fenoménico, ilusorio de toda existencia terrena y divina.

Pero no es la visión del universo como Māyā la única interpretación del mundo conocida en la India. De hecho, esta visión, este modo de experiencia, representa una victoria filosófica considerable obtenida durante el primer milenio a. C. sobre un sistema de creencias anterior rigurosamente concreto y dualista, tal como ha subsistido hasta hoy en las enseñanzas de la secta jaina, y que puede haber florecido de manera general, en tiempos prehistóricos, entre las poblaciones prearias del subcontinente indio.

En 1931, el número de miembros de la secta jaina ascendía sólo a 1.252.105, la mayoría ricos comerciantes, banqueros y mercaderes establecidos en las grandes urbes: una próspera comunidad laica que sostenía un importantísimo círculo interior de ascetas avanzados extraordinariamente austeros, monjes y monjas. Pero hubo un tiempo en que los jaina eran numerosos, y sus enseñanzas han desempeñado un papel capital en la historia del pensamiento indio. Su último gran profeta, Mahāvīra (hacia 500 a. C.), fue contemporáneo del Buda (563-483 a. C.) y seguidor del muy anterior profeta jaina Pārśvanātha (¿872?-¿772? a. C.), considerado el vigésimo tercero de los salvadores jaina. El vigésimo segundo, Neminātha, se dice que le antecedió en unos 84.000 años. El primero, Ṛṣabhanātha, existió en una era anterior del mundo, cuando los maridos y las esposas nacían juntos como gemelos, tenían sesenta y cuatro costillas cada uno, y una estatura de tres kilómetros. Durante muchos siglos, el jainismo floreció junto al hinduismo ortodoxo, alcanzando su apogeo en el siglo V d. C. Pero desde las invasiones y matanzas mahometanas, siete siglos más tarde (especialmente desde la conquista de la región de Gujarāt por Alā-uddin, «el Sanguinario», en 1297-1298), la secta ha ido declinando de manera invariable. Sus profetas habían pronosticado su actual estado casi testimonial: con el ocaso de la virtud en el mundo, durante el transcurso lento e irreversible del ciclo de las eras, la verdadera religión iría en constante decadencia hasta que, caído el mundo en la degradación total,

desaparecería finalmente. El último monje jaina se llamará Dupasahasūri, la última monja Phalguśrī, el último laico Nāgīla, la última laica Satyaśrī[19].

El jainismo se caracteriza por un pesimismo profundo y absoluto respecto a la naturaleza del mundo. La materia no es en definitiva una transformación del espíritu sino una sustancia permanentemente existente, concreta e imborrable, hecha de átomos y (como la arcilla) capaz de adoptar multitud de formas. Diferentes de la materia, aprisionadas en ella y actuando desde su interior, como la levadura, para darle forma, están las almas (*jīva*, «las vidas»), que son prácticamente innumerables (el mundo está literalmente repleto de ellas); y al igual que la materia, jamás se disuelven. La meta de la práctica religiosa jaina es liberar estas *jīva* de sus ataduras a la materia (la materia es «no-jīva», *ajīva*). A fin de lograr este objetivo, se observa meticulosamente un complicado y gradual sistema de votos y normas de vida que conducen al laico poco a poco al estado último de asceta adelantado. El hombre está encadenado porque obra y actúa sin parar, y cada acción comporta una acumulación de nuevas ataduras; el camino de la victoria, por tanto, reside en la absoluta inacción. Una vez que se ha alcanzado apropiada y gradualmente este estado, se habrá suprimido todo rastro de ajīva para cuando sobrevenga la muerte. La jīva entonces accede a la absoluta liberación (*kaivalya*, «el completo aislamiento»). Esta condición no es considerada por los jaina como una reabsorción en una última Sustancia Universal; porque no conocen un estado no-dual del ser al que todo revierta y en el que todo se subsuma. Al contrario, la jīva individual, la mónada, asciende sencillamente como un globo suelto al cenit del organismo del universo para permanecer allí, eternamente, junto a todos los demás globos sueltos, cada uno absolutamente autónomo e independiente, inmóvil, contra el techo del mundo. El espacio ocupado por cada uno de los perfeccionados es ilimitado. Los perfeccionados son omniscientes[20].

Aunque el kaivalya, el estado de perfección, está muy lejos y por encima de las esferas mundanas presididas por los dioses, los jaina admiten

en sus devociones domésticas populares (para ayuda y consuelo del pueblo laico en sus quehaceres diarios, hasta que haya alcanzado los niveles superiores de clarificación espiritual) algunas divinidades del panteón hindú. Pero se entiende que éstas participan de un modo de ser manifiestamente inferior. Como al mundo que presiden, las agobia la carga de la existencia temporal. Y este peso, esta materialidad duradera, se refleja en sus representaciones en las obras de arte jaina.

Existe una imagen jaina de Indra, el rājā celestial, el rey de los dioses, realizada hacia 850 d. C.; se encuentra en un santuario jaina de Elūrā, un templo monolítico tallado en la roca de una escarpadura. El arte jaina se caracteriza, en todos los periodos, por una rigidez, una carencia de rasgos y un envaramiento de maniquí. A veces, su estrecho parentesco con el arte popular le presta cierta fuerza y vitalidad: sus imágenes se asemejan frecuentemente a las figuras fetiche de los primitivos niveles de la población. Como la doctrina y la experiencia vital que representa e interpreta, es arcaico, fundamentalista, inflexible, carente de toda idea aliviadora. Nada se disuelve jamás en la esencia sutil, trascendente, indiferenciada. Nada cesa definitivamente de ser. Jamás se resuelve la eterna oposición de la materia primordial y las almas vivas y sufrientes.

Indra, rey de los dioses, con una gravedad solemne, casi amenazadora, está sentado sobre su montura, el elefante. Se halla flanqueado por dos sirvientes y a la sombra de un árbol, un «árbol de los deseos» *(kalpa-vṛkṣa)*: los habitantes del paraíso de Indra recolectan de las ramas de este símbolo arbóreo de la vida los frutos de sus deseos: joyas, vestidos preciosos y otros deliciosos objetos de la vanidad y el placer. Pero el dios, el árbol y todo lo que puede dar están lastrados por el peso de la corporeidad. El vigor y la sólida resistencia de la roca se han puesto al servicio del efecto pretendido en los claros contornos y ornamentos de esta obra. La piedra de la escultura conserva su solidez. Lo que aquí contemplamos es el peso mineral, animal. No hay transformación de la piedra en algo sutil y fugaz, ni alusión a la transitoriedad evanescente. La fuerza vital se expresa

en términos de volumen y de masa, con una devoción y un realismo totalmente prosaicos. Aquí están plasmadas la majestuosidad y la beatitud de la naturaleza vegetal-animal, aunque en el modo superior de un dios inmortal. Este Indra es el señor fuerte y robusto del mundo viviente y sensual, de cuyas fronteras el santo jaina pugna denodadamente por escapar. No es extraño que el monje se vea empujado a los más extraordinarios extremos de autocastigo físico con el fin de liberarse.

En los efectos sutiles, ilusorios del arte de Bhājā hay representada una trascendental victoria psicológica y filosófica sobre esta religiosidad literalista. Aquí se disuelve el mundo manifestado entero, y no obstante se deja que subsista... «como un hilo quemado que desaparecería con el soplo de una brisa».

III

Los guardianes de la vida

La serpiente, sostenedora de Viṣṇu y del Buda

Mientras los mitos de disolución y emanación giran con una fría e inexorable impersonalidad que reduce prácticamente a la nada el gran mundo de la ventura y la desventura humanas, la tradición popular abunda en divinidades y genios cálidamente comprensivos con la ilusión de la vida. A los sabios Nārada y Mārkaṇḍeya les fueron concedidas experiencias mágicas de la inasibilidad de la Māyā. Por otro lado, dentro de la telaraña del sueño viven y trabajan millones de seres humanos. Son seducidos, rodeados, apoyados y consolados por multitud de personajes guardianes domésticos cuya función es presidir la eficacia continua y local de ese poder cosmogónico que al principio formó el mundo: por genios *(yakṣa)* que representan las fuerzas del suelo y los tesoros minerales, los metales preciosos y las joyas de la tierra; por reyes y reinas serpiente *(nāga, nāginī)* que personifican y gobiernan las aguas terrenales de los lagos y las charcas, de los ríos y los océanos; por las diosas de los tres ríos sagrados, Gaṅgā (el Ganges), Yamunā (el Jumna) y Sarasvatī (el Saraswatī); por las dríadas o tres diosas *(vṛkṣa-devatā)*, patronas del mundo vegetal; por los elefantes sagrados (*nāga*: el mismo término que para «serpiente»), que originalmente tenían alas y se asociaban a las nubes, y que incluso ahora conservan en la tierra el poder de atraer a sus antiguas compañeras portadoras de la lluvia y conceden a los hijos del mundo todas las bendiciones de la felicidad terrenal: abundancia de cosechas y ganado, prosperidad, descendencia, salud, longevidad.

El calor terrible del sol devorador es considerado en la India como

una fuerza destructora. La luna, en cambio, que concede el rocío refrescante, es morada y fuente de la vida. La luna es controladora de las aguas; y éstas, que circulan por el universo y sostienen a todas las criaturas vivientes, son réplica del licor celestial, el amṛta[21], la bebida de los dioses. El rocío y la lluvia se convierten en savia vegetal, la savia se convierte en la leche de la vaca, y la leche se convierte en sangre: el amṛta, el agua, la savia, la leche y la sangre no son sino diferentes estados de un mismo elixir. El recipiente o vaso de este fluido inmortal es la luna. La más evidente y beneficiosa de sus manifestaciones en la tierra son los ríos poderosos, y en especial los tres grandes y sagrados: el Ganges, el Jumna y el Saraswatī.

La mitología india es rica en personificaciones del poder dador de vida de las aguas. Destacando entre éstas está el propio Viṣṇu, procreador supremo del universo. A continuación está la diosa Padmā («Loto»), su esposa y reina, llamada también Lakṣmī y Śrī («Prosperidad», «Fortuna»; «Belleza», «Virtud»). En los santuarios indios se representan al dios y a la diosa en estrecha asociación con la multitud de genios locales que simbolizan el juego de las aguas vivas en el mundo creado.

Un bello relieve del templo de Deogaṛh (fig. 1) muestra a Viṣṇu recostado sobre los anillos de Ananta, la serpiente cósmica *(Viṣṇu Anantāśāyin)*. Esta obra –de estilo gupta, hacia 600 d. C.– es del mismo periodo que las narraciones puránicas clásicas que enumeran y describen los diez avatāra o encarnaciones de esta divinidad suprema. La figura antropomórfica, los anillos de la serpiente que forman su lecho, y el agua sobre la que flota la serpiente, son manifestación trinitaria de la sustancia única, divina, imperecedera, cósmica, de la energía que subyace y habita en todas las formas de vida.

En una postura graciosa, relajada, el dios descansa adormilado, como absorto en el sueño del universo que se desarrolla dentro de él. A sus pies, en el humilde lugar asignado a la esposa hindú, está Srī-Lakṣmī, la diosa Loto, su esposa. La mano derecha de ésta le sujeta el pie, mientras con la

izquierda le acaricia la pierna. Esa caricia forma parte de la adoración que tradicionalmente rinde la esposa hindú a los pies de su señor.

Del ombligo del dios brota un loto que es réplica de la manifestación de la diosa a sus pies. La flor tiene sobre su corola a Brahmā, creador demiurgo de los cuatro rostros. Arriba están las divinidades principales del panteón hindú. La figura a la derecha de Brahmā es Indra, montado sobre Airāvata, su elefante. La pareja sentada sobre un toro y volando en el espacio son Śiva y su esposa, «La Diosa». En el ángulo de la derecha se distingue un personaje juvenil que muestra varios perfiles; probablemente se trata de Skanda Kārttikeya, dios de la guerra de los seis rostros.

Debajo se alinean cinco figuras masculinas y una mujer; probablemente, los cinco príncipes pāṇḍava y su esposa, héroes de la epopeya del *Mahābhārata*. Éstos se asocian con Viṣṇu como célebres receptores de su favor. Según el gran relato, perdieron su reino a manos de sus primos los kauravas en una partida de dados; luego, en la lucha por recuperarlo, recibieron el apoyo del alto Dios. Viṣṇu, adoptando la forma humana de Kṛṣṇa, compañero de ellos, les sirvió como consejero y auriga. Antes del comienzo de la batalla final reveló al jefe Arjuna el santo evangelio de la *Bhagavad-Gītā*, concediéndole la libertad eterna así como la victoria en la tierra. En el relieve de Deogaṛh, el personaje central es al parecer Yudhiṣṭhira; los dos de su izquierda son Bhīma y Arjuna, y los que están a su derecha, los gemelos Nakula y Sahadeva. La esposa común de los cinco, Draupadī, se halla en el rincón[22].

Volviendo ahora al problema de la gran serpiente lecho, conviene examinar todo el tema del símbolo de la serpiente en la iconografía india. Los hombros y la cabeza de Viṣṇu se hallan rodeados y protegidos por nueve serpientes con el capuchón extendido; el dios está acostado sobre los poderosos anillos. Esta serpiente de cabeza múltiple es la versión animal del propio durmiente antropomorfo. Se la llama Infinito *(ananta)*, y también, Resto, Residuo *(śeṣa)*. Su figura representa lo que queda después de haber sido formadas de las aguas cósmicas del abismo la tierra y

las regiones superiores e infernales, junto con todos sus seres. Los tres mundos creados flotan sobre las aguas; o sea, están en equilibrio sobre los capuchones extendidos. Śeṣa es el rey y el antepasado de todas las serpientes que reptan sobre la tierra.

El escudo de capuchones extendidos que rodea los hombros y la cabeza es rasgo característico de los genios serpiente del arte indio. Una representación así se descubrió durante las excavaciones de la gran universidad-monasterio budista de Nālandā, en el norte de la India. Se trata de una obra del estilo clásico del último periodo gupta, hacia el siglo V d. C. Representa al príncipe serpiente, o nāga, en forma humana, sentado en actitud piadosa, en la postura de meditación, con un rosario colgado alrededor de la palma de su mano derecha. A su espalda se extiende el halo característico: un número irregular de capuchones de cobra extendidos que forman parte de su cuerpo y le protegen la cabeza. A veces se representa el cuerpo sinuoso de la serpiente bajándole por la espalda. O bien la figura humana puede volverse serpentina a partir de las caderas, a la manera de una sirena. En un relieve gigantesco que representa el mito del Descenso del Ganges a la tierra (del que hablaremos al final de este capítulo), se ven dos figuras así, una masculina y otra femenina (figs. 18 y 20).

Los nāga son genios superiores al hombre. Pueblan los paraísos subacuáticos; viven en el fondo de los ríos, lagos y mares en espléndidos palacios tachonados de perlas y piedras preciosas. Son los guardianes de la energía vital que se almacena en las aguas de los manantiales, los pozos y las charcas. También son guardianes de las riquezas del fondo del mar: de los corales, de las conchas, de las perlas. Se cree que llevan una joya preciosa en la cabeza. Las princesas serpiente, célebres por su encanto y su inteligencia, figuran entre los antepasados de muchas dinastías del sur de la India: una nāginī o un nāga en el árbol familiar confiere abolengo.

Una importante función de los nāga es la de «guardianes de las puertas» *(dvāra-pāla)*. Como tales aparecen frecuentemente en la entrada de los santuarios hindúes y budistas. En esta función, su actitud característica es

la de piadosa devoción *(bhakti)*, de concentración ferviente y amorosa con la visión interior del dios o el Buda cuyo lugar sagrado atienden. Es sumamente interesante e importante señalar que las representaciones hindú y budista de estas divinidades populares no difieren entre sí ni en lo esencial ni en el detalle; porque el arte budista y el arte hindú –como también la doctrina budista y la hindú[23]– fueron en la India básicamente uno. El príncipe Gautama Siddhārtha, el «Buda histórico» que enseñó en los siglos VI y V a. C., fue un reformador, un reformador monástico que permaneció dentro del contexto de la civilización india, la cual daba por supuesta. Jamás negó el panteón indio ni rompió con el tradicional ideal hindú de liberación a través de la iluminación *(mokṣa, nirvāṇa)*. Su hazaña específica no fue refutar sino formular de nuevo, sobre la base de una profunda experiencia personal, la eterna enseñanza india de la redención de los trabajos de la Māyā. El nuevo orden de los monjes mendicantes que él estableció para la práctica de su código especial de disciplina fue en realidad, en la India, uno de tantos. «He visto la Antigua Vía», se cuenta que dijo, «el Viejo Camino que emprendieron los antiguos Despertados; ése es el sendero que sigo yo ahora»[24].

Como todo santo indio importante, Gautama fue venerado en vida como vehículo humano de la Verdad Absoluta. Tras su desaparición, su recuerdo se vistió con los normales atavíos del mito. Y cuando la secta budista se propagó, ensanchándose del estado esencialmente monástico al de comunidad en gran medida secular[25], el gran fundador fue cada vez menos exclusivamente un ejemplo que seguir (porque ¿cómo puede un laico seguir a un asceta y al mismo tiempo cumplir con las obligaciones familiares?), y cada vez más un símbolo que venerar, un símbolo del poder redentor de la iluminación que está latente en todo ser engañado por la ilusión. Durante los siglos dorados que siguieron al periodo del Buda, hasta la llegada violenta de los fanáticos de Mahoma, el budismo y el hinduismo se desarrollaron paralelamente, sometiéndose a influencias recíprocas e intercambiando argumentos e ideas. En el arte budista posterior

encontramos al bienaventurado en el trono supremo –representando la más alta personificación del Absoluto–, en medio de las antiquísimas presencias demoníacas y divinas de la fértil tierra, los cielos y los infiernos.

Los primeros monumentos en piedra de la India datan del periodo maurya (320-185 a. C.), concretamente del trascendental reinado del emperador Aśoka (272-232 a. C.). Aśoka fue un converso a la fe budista y patrono inmensamente poderoso. No sólo abarcaron sus dominios todo el norte de la India, y los ensanchó incluso hasta Afganistán, Cachemira y el Decán, sino que envió misioneros al sur, hasta Ceilán, y al occidente hasta Siria y Egipto. Fundó en su imperio innumerables monasterios, y tiene fama de haber erigido unos ochenta mil dāgaba o stūpa (santuarios de reliquias budistas). Para nosotros, es entre las ruinas de su era de donde la tradición gráfica del mito y el símbolo indios emerge a la luz del día como un torrente.

Es evidente, sin embargo, dada la complejidad, el grado de perfección y la variedad de la obra que aparece de pronto en el periodo de Aśoka y a continuación se propaga rápidamente, que ya en los siglos anteriores (aunque invisible para nosotros, por haber sido ejecutado en materiales perecederos como el marfil y la madera) el torrente del arte religioso indio debió de ser abundantísimo. En general, los artesanos que labraron las puertas de complicada ornamentación del «Gran Stūpa» de Sāñcī (fig. 41) y los hoy ruinosos santuarios de Bhārhut, Bodhgaya y Amarāvatī, trasladaron a la piedra y adaptaron hábilmente a las necesidades especiales y a las leyendas particulares de la nueva secta los antiguos motivos de su artesanía tradicional. El Indra evanescente a que se hace referencia en el último capítulo embellece la entrada de un monasterio budista del siglo II a. C. Los numerosos monumentos de la creencia budista rebosan literalmente de nāga, vṛkṣa-devatā, yakṣa y yakṣiṇī (reyes serpiente, diosas árbol, genios terrenales y sus reinas). Y su posición respecto al altar o imagen central del Iluminado es difícilmente diferenciable de la que presentan cuando aparecen junto a las personificaciones hindúes ortodoxas del Ab-

dito, Viṣṇu y Śiva. En el arranque de la larga escalera que sube al dāgaba de Ruanweli, en Ceilán, se puede contemplar un nāga de pie. Este gracioso príncipe exhibe en ambas manos símbolos de la fertilidad de la vegetación, de los que es perpetuamente responsable como guardián y encarnación serpentiforme y semidivina de las aguas terrenales mantenedoras de la vida. En la mano izquierda tiene un árbol, en la derecha un jarro de agua, vaso de la abundancia del que brota una planta exquisita. Esta actitud del príncipe serpiente como devoto y guardián de la puerta remite al primer periodo del arte budista.

En la India no existe antagonismo entre el Buda y el nāga, como estamos acostumbrados a ver en el simbolismo occidental entre el salvador y la serpiente. Según la concepción budista, todos los genios de la naturaleza se alegran, junto con los dioses más altos, de la aparición del redentor encarnado, y la serpiente, principal personificación de las aguas de la vida terrena, no es una excepción. Deseosos de servir al maestro universal, observan solícitamente sus progresos hacia la iluminación final; porque ha venido a redimir a todos los seres por igual, a las criaturas de la tierra, de los cielos y de los infiernos.

Hay un tipo de Buda especial que subraya esta armonía suprema entre el salvador que ha vencido la esclavitud de la naturaleza y la serpiente que representa dicha esclavitud; este tipo de Buda destaca en el arte budista de Camboya y Siam (fig. 4). Igual que la imagen de Viṣṇu sobre Ananta (fig. 1), este Buda representa una modificación especial de una fórmula de nāga hindú tradicional. Es un tipo que no aparece entre las obras de arte de la propia India, si bien la leyenda que lo explica forma parte de la primitiva tradición budista india y se le concede un lugar prominente en el canon ortodoxo conservado por la venerable comunidad budista de Ceilán. Está basado en un acontecimiento que se supone que ocurrió poco después de que Gautama alcanzara la iluminación[26].

Cuando el Bienaventurado, en la última vigilia de la Noche del Conocimiento, hubo sondeado el misterio del origen dependiente, su

consecución de la omnisciencia retumbó en los diez mil mundos. A continuación permaneció sentado siete días con las piernas cruzadas al pie del Bo (el árbol del Bodhi, «árbol de la iluminación»), a orillas del río Nairañjanā, absorto en la beatitud de su iluminación. Y meditó su nueva comprensión de la esclavitud de toda existencia individualizada; el poder nefasto de la ignorancia innata que arroja su maleficio sobre todos los seres vivos; la irracional sed de vida que a todos invade a continuación; la rueda interminable del nacimiento, el sufrimiento, la decadencia, la muerte y el renacimiento. Después, al término de esos siete días, se levantó y dio unos pasos, hasta una gran higuera de bengala, «el árbol del cabrero», al pie de la cual volvió a adoptar su postura de piernas cruzadas; y allí estuvo otros siete días, absorto en la beatitud de su iluminación. Al cabo de ese tiempo volvió a levantarse, dejó la higuera de Bengala, y se dirigió a un tercer árbol. De nuevo se sentó, y experimentó durante siete días más su estado de exaltada serenidad. Este tercer árbol –el árbol de nuestra leyenda– se llamaba «árbol de Mucalinda, el Rey serpiente».

Ahora bien, Mucalinda, cobra prodigiosa, habitaba en una madriguera entre las raíces. Y se dio cuenta, tan pronto como Buda cayó en estado de arrobamiento, de que había empezado a concentrarse una gran nube de tormenta, aunque no era época. Así que salió sigilosa del oscuro habitáculo y con sus anillos envolvió siete veces el cuerpo bendito del Iluminado; y extendiendo su gigantesco capuchón de serpiente, le protegió la cabeza como un paraguas. El Buda permaneció en meditación durante los siete días que estuvo lloviendo y soplando viento frío. Al séptimo día, sin embargo, se disipó la inoportuna tormenta; desenroscó Mucalinda sus anillos, se transformó en un joven amable y, con las manos juntas en la frente, se inclinó para adorar al salvador del mundo.

En esta leyenda y en las imágenes del Buda-Mucalinda hay representada una reconciliación perfecta de principios antagónicos. La serpiente, que simboliza la fuerza vital que motiva el nacimiento y el renacimiento, y el salvador, vencedor de ese deseo ciego de vida, liberador de

las ataduras del nacimiento, señalador del camino hacia lo Trascendente imperecedero, muestran aquí al ojo, en unión armoniosa, una perspectiva que sobrepasa todas las dualidades del pensamiento. Algunos de estos Budas Mucalinda de los mon y los khmer (Siam y Camboya, siglos IX al XII d. C.) se encuentran entre las más bellas obras maestras del arte budista. Combinan, con una voluptuosidad soñadora, graciosa, dotada de un encanto sutil y extramundano, una espiritualidad perfecta y una serena reserva. La beatitud de la inmersión en la experiencia de la iluminación interior, el triunfo sobre la esclavitud de la vida, la paz suprema, la liberación del Nirvāṇa, impregnan la sustancia de la imagen y emiten un resplandor tierno, dulce, compasivo.

Dicen que cuando el Buda empezó a enseñar su doctrina, se dio cuenta muy pronto de que los hombres no estaban preparados para aceptarla en su totalidad. Retrocedían ante las extremas implicaciones de su visión del Vacío universal *(śūnyatā)*. Así que encomendó la interpretación más profunda de la realidad a un auditorio de nāga, para que la guardasen hasta que la humanidad estuviera preparada para comprender. A continuación ofreció a sus discípulos humanos una especie de enseñanza preliminar o aproximación a la verdad paradójica: la doctrina realista y relativamente racional de la llamada rama hīnayāna del budismo. Tuvieron que transcurrir unos siete siglos antes de que los reyes serpiente iniciasen al gran sabio Nāgārjuna, «Arjuna de los nāga», en la verdad de que todo es vacío *(śūnya)*. Y de este modo, fue él quien trajo al hombre la enseñanza budista completa del Mahāyāna[27].

Las divinidades y sus vehículos

Allí donde encontramos una serie razonablemente continua de monumentos budistas de los siglos inmediatamente anteriores a la era cristiana –los que han sobrevivido a las inclemencias del clima indio y a las vicisitudes de la historia–, aparecen representaciones de genios serpiente asociados a diversos patronos divinos de la fecundidad, la prosperidad y la

salud terrenales. Éstos personifican distintos aspectos de la energía vital –benefactora pero ciega– que el mensaje del Buda ha roto y disuelto. Ahora guardan, en actitudes de devota concentración, fe profunda y arrobamiento, el santuario de quien señaló el sendero difícil que conduce más allá de ellos: las personificaciones de las fuerzas de la vida terrena rinden adoración al maestro del ascetismo y la liberación.

Destacando entre dichas imágenes están las voluptuosas diosas de los árboles o dríadas, generalmente representadas en una postura característica: la diosa, a la vez que enlaza con un brazo el tronco de un árbol y con el otro inclina una rama hacia abajo, da al tronco una suave patada cerca de la raíz (fig. 10). Esta curiosa fórmula procede de un ritual de la fecundación. Según una remota creencia, la naturaleza necesita ser estimulada por el hombre; las fuerzas procreadoras tienen que ser despertadas de su semiletargo por medios mágicos. En particular, hay cierto árbol indio *(aśoka)* que se dice que no florece a menos que una muchacha o una mujer joven lo toque y le dé una patada. Las muchachas y las mujeres jóvenes son consideradas personificaciones de la energía materna de la naturaleza. Son réplicas diminutas de la Gran Madre de la vida, vasos de la fertilidad, vida pletórica de savia, fuentes potenciales de nuevas progenies. Al tocar el árbol y darle una patada, transfieren a él su potencia, y lo capacitan para germinar y dar fruto. Por tanto, a la diosa que personifica la energía vital y la fertilidad del árbol se la representa muy apropiadamente en esta postura mágica de fertilización.

La diosa de los árboles de la figura 10 está de pie sobre un elefante. Esta relación de la figura antropomórfica con la figura animal es un rasgo corriente en la iconografía india. El símbolo animal colocado debajo se interpreta como transportando a la figura humana y se denomina «vehículo» *(vāhana)*. Es una representación duplicada de la energía y el carácter del dios. Así, a Śiva se le representa sobre el toro; a «La Diosa», su esposa consorte, sobre un león. El hijo de ambos, Gaṇeśa, el dios con cabeza de elefante, «Señor y Conductor de las Huestes de Śiva», también

llamado «Dueño y Señor de los Obstáculos» *(vighneśvara)*, está sentado sobre una rata (fig. 31). Gaṇeśa se abre paso a través de los obstáculos como un elefante a través de la jungla; pero también la rata es vencedora de obstáculos, y como tal, montura apropiada, aunque físicamente incongruente, de la gigantesca y panzuda divinidad con cabeza de elefante. El elefante atraviesa la espesura aplastando arbustos, derribando y arrancando árboles, vadeando ríos y lagos sin dificultad; la rata es capaz de abrirse paso al granero cerrado con cerrojo. Los dos representan el poder de este dios para vencer los obstáculos del Camino.

Kubera, jefe supremo de los genios *(yakṣa)*, es representado frecuentemente de pie sobre un hombre agachado. Su epíteto habitual es «Aquel cuya montura o vehículo es un hombre» *(nara-vāhana)*. Kubera y su séquito son genios de la fertilidad, la riqueza y la prosperidad, y se asocian principalmente con la tierra, las montañas y los tesoros de piedras y metales preciosos del submundo. Son divinidades tutelares de la familia india, proceden de la tradición aborigen prearia, y desempeñan un papel importante en el folklore hindú y budista. El hombre vehículo que tiene bajo sus pies distingue a Kubera de todos los demás reyes y príncipes sobrehumanos, del mismo modo que los capuchones de cobra nos indican al naga sobrehumano. El vehículo es, ante todo, un elemento determinante que nos permite conocer exactamente quién es la figura representada en la obra de arte.

Este recurso no es originario de la India, sino que se importó en época muy temprana de Mesopotamia. Existe una representación de una divinidad asiria, Assur, de pie o flotando sobre un animal con cabeza de dragón, zarpas delanteras de león, garras traseras de águila y cola de alacrán. El dios se halla rodeado de símbolos de diversos seres celestiales, así como del sol y la luna, las Pléyades y el planeta Venus. En esta obra, el monstruo compuesto ocupa el lugar del vāhana del arte indio y desempeña idéntica función. Representa y personifica, en un plano inferior, las energías del dios antropomórfico, y hace las veces de vehículo. Este re-

curso se puede remontar en las obras del arte mesopotámico, al menos hasta el año 1500 a. C. En los primeros monumentos de la India (los de la civilización del Valle del Indo, del cuarto y tercer milenios a. C.)[28] no aparece.

El origen del «vehículo» determinante hay que buscarlo en la técnica de la pintura o escritura jeroglífica del antiguo Oriente Próximo. Según un convencionalismo habitual en las escrituras jeroglíficas y pictográficas –como las conservadas en las inscripciones egipcias y mesopotámicas, y las subyacentes en los alfabetos hebreo y fenicio–, los caracteres que originalmente representaban objetos se utilizaban para expresar valores fonéticos. Luego, a fin de evitar ambigüedades, se añadía otro símbolo, el «determinante», que especificaba la referencia del signo original. De manera semejante, en estas imágenes de divinidades la simple forma real o femenina de la figura antropomórfica es algo ambigua; su referencia se especifica mediante el símbolo determinante, o paralelo, añadido debajo.

Como veremos, este recurso del vehículo animal no es en absoluto el único caso de influencia mesopotámica en el simbolismo indio. En un periodo temprano debió de florecer un tráfico marítimo entre las desembocaduras del Tigris y el Éufrates y la costa occidental de la India. Los centros originales de la civilización mesopotámica se localizaban en los deltas de los ríos, en la cabecera del Golfo Pérsico. Llegar a la India era cosa de pocos días. Y tenemos pruebas de que la influencia iba en las dos direcciones. Un primitivo alfabeto indio, la escritura brāhmī, era adaptación de un estilo de escritura semítica del año 800 a. C. aproximadamente; y hay un relato budista que describe una expedición de mercaderes indios a Babilonia. En este relato se llama a Babilonia «Baveru»; en él se cuenta que los hombres de la India provocaron el asombro de los habitantes de esa ciudad occidental al exhibir un pavo real.

Entre los motivos del arte mesopotámico primitivo en las tradiciones indias que han subsistido hasta hoy está la pareja de serpientes entrelazadas. Este antiguo motivo aparece corrientemente en las lápidas votivas erigidas a los genios serpiente. Estas tablas de piedra, llamadas nāgakala y decoradas con figuras diversas de serpientes, son donación votiva de las mujeres que desean tener descendencia. Se alzan en el terreno que rodea al templo, en la entrada de los pueblos y las ciudades, cerca de las charcas, o al pie de los árboles sagrados. Se supone que las charcas están pobladas de nāga.

Una vez que el escultor ha terminado de tallar este tipo de obra, se la tiene sumergida en una charca durante unos seis meses, a fin de que la impregne la fuerza vital del elemento acuoso. También, por la misma razón, es tratada con un ritual y con fórmulas mágicas *(mantra).* Luego se erige la lápida, preferentemente bajo un árbol pipal o un árbol nimba. Estos dos árboles se encuentran juntos a menudo, y se consideran parejas casadas. Se dice que en la humedad terrenal que hay entre sus raíces habitan serpientes.

En el estado de Misore, al sur de la India, podemos encontrar unas nāgakala cuyos relieves son de diverso tipo: algunas muestran una reina serpiente del tipo sirena, con cola de serpiente y cuerpo humano, y un halo de capuchones de cobra desplegados; dobla los brazos sobre el pecho, sosteniendo en ellos dos hijos serpiente que se alzan por encima de sus hombros. Otras tienen una serpiente con varias cabezas y capuchones desplegados. Otras, la pareja de serpientes mesopotámica, con las cabezas mirándose, entrelazadas en amoroso abrazo.

En Mesopotamia, este motivo aparece en un dibujo muy primitivo trazado en la copa sacrificial del rey Gudea de Lagash (fig. 6). En esta obra del periodo sumerio, hacia 2600 a. C., encontramos la familiar pareja de serpientes entrelazadas y de frente la una a la otra. Dicho motivo debió de difundirse en la India en época muy remota, antes de la llegada de los

arios. Junto con algunos otros rasgos aborígenes prearios no-védicos, se ha conservado hasta hoy en las tradiciones locales, particularmente en el folklore indio del sur y el centro. Es interesante constatar que, en las tradiciones indias hoy vivas, igual que en esta copa de oro del arte sumerio arcaico, el rival clásico de la serpiente fabulosa es el ave fabulosa.

La copa del rey Gudea muestra un par de monstruos belicosos, alados, en forma de pájaro, erguidos sobre garras de águila y con zarpas delanteras de león. Estos seres alados representan el firmamento –el reino superior, celestial, etéreo–, del mismo modo que la serpiente representa el elemento fertilizante, dador de vida, de las aguas terrenales. Se alzan en eterna oposición a los poderes de las serpientes, y consiguientemente constituyen con ellas un par de antagonistas simbólico-arquetípicos, campeones respectivamente del cielo y de la tierra.

El águila corresponde al Padre Cielo, a Zeus Padre de la mitología griega. Las serpientes, por su parte, acompañan a la diosa Hera, consorte de Zeus y Madre Tierra. Son muchos los episodios mitológicos que esbozan la oposición de los dos. Por ejemplo, cuando Heracles –hijo de una aventura clandestina de Zeus con la mortal Alcmene– está todavía en la cuna, la celosa Hera envía sus serpientes servidoras a matarlo; sin embargo, el hijo del Padre de los Cielos, muy pequeño aún, consigue matarlas. Por otro lado, según la *Ilíada*, estando un día reunidos los héroes griegos, durante el asedio de Troya, se les apareció un águila. Observaron cómo el ave se elevaba lenta en el cielo, llevando en sus garras una serpiente ensangrentada. Calcante, el sacerdote adivino, interpretó la aparición como un buen augurio, que indicaba el triunfo de los griegos sobre los troyanos. El ave celestial destructora de la serpiente simbolizaba para él la victoria del orden celestial, masculino y patriarcal de los griegos sobre el principio femenino de Asia y de Troya. Este último estaba simbolizado en la lujuriosa diosa asiática, Afrodita, y de manera especial en la acción inmoral que había sido causa de la guerra: Afrodita había persuadido a Helena, esposa de Menelao, para que rompiese sus lazos ma-

moniales bajo el orden masculino patriarcal, y se uniese a Paris, pareja de su propia elección.

El símbolo doble del águila y la serpiente está dotado de una vitalidad que perdura a lo largo de los tiempos. En Occidente reaparece en la moderna literatura, en *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche, donde el águila y la serpiente son dos animales compañeros del «Sabio Solitario». «Los animales más orgullosos y astutos», los llama. Como personificaciones de las principales virtudes del primer superhombre, simbolizan los poderes reunidos que deben abrir el camino a una Nueva Era.

Probablemente este símbolo es mucho más viejo que el cáliz del antiguo rey sumerio Gudea. No obstante, la Sumeria mesopotámica pudo ser muy bien la cuna de dicha fórmula, que viajó por un lado hacia Occidente, hasta Grecia y la moderna Europa, y por otro hacia Oriente, hasta la antigua India y, algo más tarde, hasta la remota Indonesia. Las dos serpientes fueron consideradas en Mesopotamia símbolo del dios sanador, Ningishzida; de ahí que en Grecia se vinculara a Asclepio, dios de la medicina. Hoy es nuestro símbolo de la profesión médica.

Igual que el río avanza sinuoso, la serpiente repta por el suelo; habita en la tierra y salta de su madriguera como una fuente. Es la personificación del agua que brota del cuerpo profundo de la Madre Tierra. La Tierra es la madre primordial de la vida; alimenta a todas las criaturas con su sustancia, y más tarde las devora; es la fosa común. Estrecha contra su pecho la vida que ha dado a luz, negándole la libertad sin trabas del espacio celeste. En contraposición, la infinitud del cielo denota el libre movimiento del espíritu ilimitado que vuela como el ave, desembarazado de los grillos de la tierra. El águila representa este principio espiritual, superior, libre de las ataduras de la materia, que planea en el éter transparente y se eleva hasta las estrellas, sus parientas, e incluso hasta el ser supremo que está por encima de ellas. Por otro lado, la serpiente es la fuerza vital en la esfera de la materia de la vida. Se supone que la serpiente es de vitalidad tenaz: se rejuvenece mudando la piel.

Mientras que en la tradición occidental se entiende y se subraya convenientemente el antagonismo *espiritual* del pájaro y la serpiente, tal como en la India se simboliza esta oposición, es estrictamente de elementos *naturales*: la fuerza del sol contra la energía líquida de las aguas terrenales. Ardiendo con el calor del sol incandescente, secando la humedad de la tierra, el señor del cielo, «de bellas plumas» *(suparṇa)*, alas doradas y aspecto de grifo, ataca violenta, despiadada y eternamente al personificador y guardián del líquido vivificante de la tierra nutridora de todos los seres. Al pájaro se le llama «Matador de serpientes» *(nāgāntaka, bhujaṅgāntaka)*, «Devorador de serpientes» *(pannagāśana, nāgāśana)*. Su nombre apropiado es Garuḍa, de la raíz *gṝ-*, «tragar». Como exterminador implacable de serpientes, está dotado de un poder místico contra los efectos del veneno; de ahí que sea popular en el folklore y el culto diario. En Purī, ciudad de la provincia india de Orissa, las personas que sufren una mordedura de serpiente son llevadas a la nave del Gran Templo, donde abrazan un pilar de Garuḍa impregnado de magia del ave celestial. A Garuḍa se le representa generalmente con alas, brazos humanos, patas de buitre, y una nariz curva como un pico. Encontramos dos ejemplos divertidos en el remate de una balaustrada de Siam: en actitud triunfal sobre un par de serpientes gigantescas con la cabeza levantada, los pequeños y robustos garuḍa atenazan con sus garras a sus víctimas vencidas[29].

Garuḍa es el vehículo, o vāhana, del Dios Supremo Viṣṇu. Lo transporta sobre los hombros, y el dios lleva en su mano levantada el disco de batalla de canto afilado, «Hermoso de Ver» *(sudarśana)*: el disco ardiente del sol de mil radios, la rueda *(cakra)* que arroja contra sus adversarios. En la arquitectura camboyana, no sólo Viṣṇu sino su templo entero está sostenido por Garuḍa. El ave se ha multiplicado y forma hileras de cariátides que sostienen el edificio. El templo es considerado una copia terrestre de Vaikuṇṭha, la morada celestial del dios.

De este modo, Viṣṇu está ligado (como el Zaratustra de Nietzsche) a los dos eternos antagonistas. Śeṣa, la serpiente Infinita, personificación de

las aguas cósmicas y fuente de todas las aguas, es su animal representativo; pero también lo es Garuḍa, principio vencedor y adversario de la serpiente. Se trata de una paradoja razonable: porque Viṣṇu es el Absoluto, la esencia divina contenedora de todo. Comprende todas las dicotomías. El Absoluto se vuelve diferenciado en las manifestaciones polares, las cuales son traídas a la existencia y mantenidas mediante estas tensiones vitales del proceso del mundo.

Viṣṇu como vencedor de la serpiente

Una vez estudiado Viṣṇu como versión antropomórfica de la serpiente cósmica, debemos examinar ahora una importante serie de episodios mitológicos en los que aparece con el papel de vencedor de la fuerza de la serpiente.

Un mito bastante aislado, no relacionado con los principales ciclos de avatāra de Viṣṇu, es el de la Liberación del Elefante[30]. Encontramos una representación escultórica de este acontecimiento en un relieve del templo del Daśāvatāra de Deogaṛh (fig. 5). Un espléndido elefante, buscando tallos y raíces de loto con que alimentarse, se ha aventurado a entrar demasiado en el elemento acuático, y las serpientes de las profundidades lo han atrapado y aprisionado. El gran animal, tras forcejear en vano, implora finalmente ayuda al Alto Dios. Viṣṇu acaba de aparecer sentado sobre Garuḍa. No hace falta que Viṣṇu haga nada: basta su sola presencia. El poderoso rey serpiente y su reina le rinden obediencia. Ambas serpientes se inclinan con las manos juntas ante el Soberano del Universo y le entregan a su víctima. El elefante aún tiene los pies trabados en sus anillos poderosos. En este monumento del periodo gupta clásico (siglos IV al VI d. C.), el ave Garuḍa tiene cierto aspecto de ángel. Viṣṇu está coronado con una diadema, y tiene cuatro brazos.

Un mito más ampliamente desarrollado es el de la tercera encarnación o avatāra: la aparición de Viṣṇu en forma de jabalí[31]. En este caso la historia de la derrota de la serpiente se halla integrada en el gran ciclo de la

evolución universal. Se supone que el suceso acontece en el alba del actual kalpa, y se denomina la Creación por el Jabalí.

La tierra acaba de nacer; el escenario del mundo está preparado para el drama prodigioso de la evolución. Sobre la sólida superficie van a aparecer criaturas de sangre caliente; y de éstas se desarrollará después la historia de la humanidad. Como el loto sobre la superficie quieta del lago, o como la conciencia humana sobre la oscuridad del inconsciente, descansa la tierra ahora, fresca y hermosa, sobre las aguas del abismo cósmico.

Pero el curso de la evolución está sujeto a contratiempos. Según la concepción india, se ve interrumpido por crisis periódicas que requieren la intervención del Dios Supremo. Existe una contracorriente eterna y amenazadora, opuesta a la tendencia de la evolución, que periódicamente detiene, sumerge, y hace retroceder lo que ya ha recibido forma. Esta fuerza se representa en la mitología clásica de la India como el poder de la serpiente gigantesca que habita en el abismo del mundo. Así, sucedió que en el alba misma del Tiempo actual, la Tierra, recién nacida, fue súbitamente arrebatada de la superficie del mar cósmico y llevada a las profundidades más oscuras.

Fue entonces cuando Viṣṇu adoptó la forma de un jabalí gigantesco. El jabalí es un animal de sangre caliente que pertenece a la esfera terrenal, si bien frecuenta los parajes pantanosos y está familiarizado con el elemento acuático. Tras adoptar esta forma, Viṣṇu se sumerge en el mar cósmico. Una vez que ha vencido y pisoteado al gran rey serpiente –el enemigo, con las manos juntas, implora finalmente piedad–, el Alto Dios encarnado en figura animal recoge en sus brazos el cuerpo amado de la jovencísima Madre Tierra, y mientras ella se sujeta a su colmillo, la sube de nuevo a la superficie del mar.

Viṣṇu, como el Absoluto personificado, no está intrínsecamente reñido con el principio serpiente del agua; no obstante, en episodios simbólicos como éste, el dios tiene que oponerse a la acción de la serpiente. Tiene que frenar a la serpiente, porque pone en peligro la evolución pos-

[illegible] del universo: efectivamente, la serpiente representa la sustancia omnicomprensiva de Viṣṇu, pero en un nivel primitivo de diferenciación. Al [illegible] más allá de sus límites, en una fase más avanzada del ciclo cósmico, amenaza con hacer retroceder otra vez el mundo a la condición informe e inconsciente del principio. En ese tiempo no había universo, sólo la noche y el sueño interminable del mar infinito. Viṣṇu neutraliza esta tendencia regresiva de su propia sustancia encarnándose y desempeñando el papel de Creador y Conservador del Mundo... en este caso, en la forma animal de jabalí.

El suceso está magníficamente plasmado en un relieve de Udayagiri, Gwalior, del año 440 d. C. Los seres celestiales que observan la hazaña del jabalí heroico se alinean en filas regulares, a la manera de las antiguas composiciones mesopotámicas, como jeroglíficos o símbolos cuneiformes. Éste es un detalle asombroso todavía no explicado. De hecho, nadie parece haberse sorprendido hasta ahora de la aparición aislada, en medio de las formas totalmente diferentes del estilo clásico hindú, de esta composición rígida, ornamental, y muy claramente influida por los jeroglíficos del Oriente Próximo antiguo.

Un tercer caso de Viṣṇu adversario y vencedor del principio serpiente se narra a propósito de la historia de su encarnación más popular: Kṛṣṇa. El relato se encuentra en los Viṣṇu Purāṇa[32]; y dado que está lleno de motivos míticos sumamente significativos, merece la pena que nos detengamos a examinarlo.

Se inicia con un repaso de las circunstancias de la venida de Kṛṣṇa al mundo[33]. Como de costumbre, tras triunfar los titanes o demonios sobre los dioses, debía nacer un salvador que restableciese el equilibrio de los poderes. Se considera que este caso concreto de la crisis periódica que tuvo lugar al final del yuga anterior al nuestro, es decir, al final del Dvāpara Yuga, que concluyó en 3102 a. C.[34] Había surgido una raza de demonios en la faz de la tierra, y tras derribar a los dioses, había impuesto un reinado de terror, injusticia y desorden. El propio proceso vital del cos-

mos corría peligro. La diosa Tierra, agobiada por esta carga terrible, no pudo soportar más la angustia. Subió a la cima del monte Meru, montaña central y eje del universo, y obtuvo acceso como solicitante a la Asamblea de los Dioses.

La diosa Tierra se postró ante Brahmā y los celestiales.

–El Dios del Fuego –dijo– es protector paternal del oro, y el Dios Sol, protector de las vacas. Mi protector paternal es Viṣṇu. Él es venerado por el mundo entero.

»Mis Señores, en el reino de los seres mortales gobierna una hueste de demonios. Día y noche aúllan las ciudades y arde la tierra. En las familias de los reyes poderosos han vuelto a nacer seres malvados demasiado numerosos para nombrarlos, demonios célebres en todos los yuga por su maldad, los cuales llevan a cabo sus intolerables fechorías sin freno ninguno. Incluso ha vuelto Kālanemi, el demonio infame muerto en otro tiempo por Viṣṇu. Ahora es Kaṃsa, hijo del rey Ugrasena. Tengo el cuerpo tan agobiado de iniquidades que ya no las puedo soportar. Me están destrozando los nervios. Oh, Poderosos, salvadme; salvadme, o me hundiré, vencida, al fondo del Abismo.

Brahmā escuchó su queja. Los dioses le instaron a que aliviase a la diosa. Y dijo:

–¡Oh, Celestiales! Vosotros, Śiva, y yo mismo, los seres todos, no somos sino parte de Viṣṇu. Sabemos que una marea eternamente cambiante mueve las manifestaciones de la sustancia ilimitada de Viṣṇu. La violencia y la debilidad se alternan con el orden y la fuerza; hay un continuo crecer y menguar de su gracia. Dirijámonos, por tanto, a la orilla del Océano de Leche –que es morada de Viṣṇu– y transmitamos allí humildemente al Ser Altísimo esta queja y súplica de la Tierra. Porque, como hemos visto a menudo, Viṣṇu está siempre deseoso de enviar al mundo una minúscula partícula de su esencia, dado que el mundo no es sino manifestación de su complacencia, y por ello ha restablecido más de una vez el curso ordenado del Día.

Así que Brahmā, acompañado de la Tierra y todos los dioses, acudió a Viṣṇu. E inclinándose Brahmā ante aquel cuyo emblema es Garuḍa, el pájaro-sol, sosegó su mente en la meditación y alabó al Ser Altísimo:

¡Loor al Viṣṇu de miríadas de formas y brazos, de multitud de rostros y piernas! ¡Loor al Uno Infinito que es a la vez manifestación, conservación y disolución del universo! Tú eres más sutil que cuanto pueden descubrir los sentidos. Tú eres de esencia prodigiosa. Tú eres raíz de todas las cosas. Tú traes al mundo el espíritu, sustancia primordial de la que surgió y surge el verbo y los sentidos. ¡Oh, Tú, El más alto de Todos, ten piedad! He aquí a la Tierra, que viene a buscar refugio. A ti, final sin final, principio sin principio, último refugio de todos los seres, viene a suplicar la diosa que la libres de su carga. Una legión de demonios inmundos hacen pedazos sus nervios rocosos. Indra y todos los dioses solicitamos tu consejo: dinos, oh Señor y Esencia de nuestra Inmortalidad, qué debemos hacer.

Viṣṇu se arrancó dos pelos de la cabeza, uno rubio y otro moreno, y dijo a los reunidos en la orilla:

Estos dos pelos de mi cabeza descenderán a la Tierra y la librarán de ese peso. También bajarán a ella todos los dioses, cada uno en una porción de su esencia, y la rescatarán derrotando a los demonios. Hay cierta princesa, Devakī, esposa de Vasudeva, que es como una diosa entre los hombres. Este pelo negro va a convertirse en el octavo fruto de su vientre. Descenderé a ella y naceré de ella, y volveré a matar al demonio Kālanemi en su actual encarnación de Kaṃsa.

Desapareció Viṣṇu, y los dioses, cayendo de rodillas, rindieron homenaje al Invisible. Luego descendieron todos de la cima del monte Meru.

Poco más tarde los cabellos se convirtieron en un par de hermanos, héroes salvadores. El pelo moreno se convirtió en Kṛṣṇa y el pelo rubio nació como Balarāma, hermanastro de Kṛṣṇa, mayor y más rubio, cuya madre fue otra esposa de Vasudeva, llamada Rohiṇī. Kaṃsa intentó matarlos, pero fueron salvados mediante ardides milagrosos. Pasaron la niñez

escondidos del enemigo, con una tribu de vaqueros. Aquí, entre los hijos de gente sencilla y bondadosa, cuidando el ganado y jugando en el bosque y el campo, pasaron una serie de años idílicos que se han convertido en tema favorito del mito y la meditación hindúes. El ciclo de las hazañas de adolescencia asociado con este periodo es uno de los pasajes más encantadores de la mitología mundial. El pequeño salvador confundía y llenaba de perplejidad a los vaqueros, una vez tras otra, con maravillosas hazañas impropias de su apariencia infantil, aunque nunca les revelaba su divinidad. Por último, interpretando equivocadamente los fenómenos como presagio de un terremoto u otro mal inminente, la comunidad corrió a ponerse a salvo –con sus ganados, sus carros y demás– en el gran bosque de Vṛndāvana, a orillas del sagrado Yamunā, justo al otro lado de la ciudad capital de Kaṃsa, Mathurā[35]. Allí construyeron un campamento en forma de media luna con carros y cercas, dejaron a su ganado que pastase y a sus hijos que jugasen, y reanudaron su vida intemporal. Kṛṣṇa, su pupilo divino, miró complacido el nuevo entorno, bendijo el bosque y concedió bienestar a las vacas. Y al punto, aunque estaba en su apogeo el calor despiadado del verano, los prados produjeron yerba fresca como si fuera la estación lluviosa.

Es propio de un salvador sobrehumano, cuando ha nacido de madre terrenal, adaptarse al ambiente en el que ha escogido vivir. Está tan atrapado en la Māyā según todas las apariencias como cualquiera. Pero luego, de repente, una hazaña o un gesto sobrehumanos delatan su esencia sobrenatural. Así le ocurrió a Kṛṣṇa en el bosque de Vṛndā. Sucedió que, siendo todavía un niño, se enfrentó y venció a cierto rey serpiente llamado Kāliya, que habitaba en las aguas de un río cercano a su casa.

Kṛṣṇa y su hermano Rāma jugaban en los cercados de las vacas mientras se ocupaban de los terneros; y se divertían en el bosque haciendo coronas con hojas y yerba y trenzando guirnaldas de flores silvestres. Hacían tambores de hojas, y Kṛṣṇa tocaba la flauta. Correteaban riendo y reto-

ando entre los árboles, unas veces solos, otras juntos, y otras con un tropel de chicos.

Un día salió Kṛṣṇa a hacer una pequeña excursión, y llegó a un lugar donde el agua del río formaba un remolino de blanca espuma. Era donde estaba la guarida subacuática del gran rey serpiente Kāliya, cuyo aliento venenoso y abrasador, al elevarse, había quemado los árboles cuyas copas se extendían por encima de la corriente. Hasta los pájaros se abrasaban y caían muertos al sobrevolar su horrible morada.

A este paraje peligroso llegó Kṛṣṇa, aventurero de siete años, y se asomó curioso a las profundidades. «Aquí habita el malvado Kāliya», pensó, «cuya arma es el veneno. Ya lo he sometido[36]. Si lo liberase, desaparecería en el vasto océano. A causa de este Kāliya, todo el Yamunā, de aquí al mar, se ha vuelto impuro. Ni los hombres ni el ganado pueden aplacar su sed en estas aguas. Venceré, pues, a este rey de las serpientes y libraré a los habitantes de la región de su continuo temor. Para hacerlos felices y libres, y castigar al malvado que habita en los senderos del mal, es para lo que he venido al mundo. Así que treparé a ese árbol cuyas anchas ramas se extienden por encima del agua, y saltaré a ella».

El niño se dispuso para la lucha: subió al árbol y se lanzó con un gran salto a las profundidades. Su chapuzón estremeció el Abismo. El agua llameante salpicó los árboles de la orilla, y los incendió. El firmamento pareció inflamarse. A continuación Kṛṣṇa golpeó el agua con las palmas de las manos, y el rey serpiente, atraído por el insólito ruido, salió con los ojos rojos de ira, hinchando el capuchón con su ardiente veneno. Kāliya iba rodeado de cantidades ingentes de rojos guerreros serpiente. Le acompañaban centenares de reinas serpiente y doncellas serpiente. Sus cuerpos contorsionantes, adornados con brillantes collares de perlas, centelleaban al levantarse en ondulantes anillos y erguir sus innumerables cabezas. Las serpientes rociaron a Kṛṣṇa con su veneno. Le mordieron con sus bocas babeantes, y le trabaron los brazos y las piernas con sus anillos.

Un pequeño grupo de vaqueros que observaba horrorizado cerca de

allí le vio hundirse, exánime e inconsciente, atrapado por el enjambre de serpientes. Sobrecogidos, regresaron corriendo al campamento.

–Kṛṣṇa se ha arrojado a la guarida de Kāliya en un arrebato de locura –gritaron–. El rey serpiente lo está devorando. ¡Venid! ¡Deprisa!

Todos los hombres acudieron corriendo al río seguidos de sus mujeres y sus hijos. «¡Ay!, ¿adónde has ido?», gritaban las mujeres tropezando entre los árboles.

Balarāma encabezaba la marcha. Señaló a la gente a Kṛṣṇa, en el fondo, atrapado por los anillos. Nanda y Yaśodā, padres adoptivos de los niños, se horrorizaron al ver el rostro de su hijo. Las demás mujeres, viéndole, lloraban y sollozaban sin esperanza:

–¡Todas nos reuniremos contigo en el abismo de Kāliya –exclamaban–, porque no podemos volver a los establos sin ti, hermoso niño nuestro! ¿Qué es el día sin el sol o la noche sin la luna, qué son las vacas sin la leche, y qué serán nuestros hogares sin Kṛṣṇa?

Al ver Balarāma desmayarse a Yaśodā, su madre adoptiva, y a Nanda escrutar las aguas con el corazón encogido, dijo mirando el fondo con ojos penetrantes, puesto que conocía el secreto de la naturaleza divina de Kṛṣṇa:

–Divino Señor de los Dioses, ¿por qué muestras esa fragilidad humana? ¿Acaso no eres consciente de tu divina esencia? Tú eres el ombligo del universo, el sostén de los dioses, el creador, destructor y conservador de los mundos. Tu cuerpo es el universo. Estos que han sido tus familiares desde nuestro descenso entre los hombres, los vaqueros y sus mujeres, están abrumados de desesperación. ¡Ten piedad de ellos! Has jugado a ser bebé y niño; has asumido la debilidad humana. Muestra ahora tu poder infinito; ¡levántate y domina al poderoso demonio!

Las palabras resonaron en los oídos de Kṛṣṇa. Le recordaban su esencia verdadera. A su rostro afloró una sonrisa, y sus ojos se abrieron gradualmente. Se agitaron sus brazos; sus manos empezaron a golpear los anillos que tenía enroscados. Con un esfuerzo, libró sus miembros de

los anillos de serpientes; y saltando desembarazado, puso el pie sobre el rey serpiente: levantó la rodilla, y comenzó a danzar sobre su cabeza poderosa. Cada vez que el monstruo intentaba erguirla, el niño divino se la volvía a aplastar. Una y otra vez se repitió esto mismo, hasta que por fin la serpiente perdió fuerzas y se desvaneció. Kṛṣṇa siguió danzando hasta que el gran rey escupió sangre y quedó inerte como un palo.

Entonces se asustaron las reinas, al ver a su señor con la cabeza pisoteada y cubierta de sangre, e imploraron a Kṛṣṇa con estas palabras:

¡Divino Señor de los Dioses, Soberano Supremo del Universo, ahora te reconocemos! ¿Quién es digno de alabar tu grandeza, que trasciende el mundo? Ten piedad, y perdona la vida de este nuestro rey! (fig. 8).

El exhausto Kāliya se recobró un poco tras esta plegaria, y con voz balbuceante imploró al vencedor:

Yo sólo he obrado conforme a mi naturaleza. Según me creaste tú, dotado de fuerza y de veneno, así me he comportado. De haberlo hecho de otro modo, habría violado las leyes que tú has impuesto a cada criatura según su especie; habría desafiado el orden del universo y me habría hecho merecedor de castigo. Pero ahora, incluso golpeándome, me has bendecido con el más alto don: la imposición de tu mano. Mi fuerza se ha quebrado, mi veneno se ha gastado; te suplico que me perdones la vida y me digas qué debo hacer.

Kṛṣṇa, movido de su misericordia, replicó:

—En adelante no vivirás en las aguas del Yamunā, sino en la inmensidad del océano. ¡Vete! Además, ordeno que Garuḍa, pájaro-sol de oro, enemigo jurado de todas las serpientes y vehículo mío en las regiones del espacio, te perdone en adelante por haberte tocado yo.

El rey de las serpientes se inclinó, y se retiró con los suyos al océano. Los vaqueros abrazaron a Kṛṣṇa, como al restituido a la vida milagrosamente. Derramando lágrimas sobre su cabeza, se alegraron de su acción, que devolvía a las aguas del río su virtud benefactora. Ensalzado por los vaqueros, alabado por las mujeres y las muchachas que le rodeaban en ha-

lagador coqueteo, Kṛṣṇa, el niño héroe, encarnación del Altísimo, regresó al círculo del campamento y a las vacas.

Este popularísimo y repetido relato está cargado de significado, y puede interpretarse desde diversos ángulos. Como historia religiosa, significa que una divinidad local de la naturaleza, un demonio que habita en el río Yamunā, espíritu del agua, poder colérico dificilísimo de propiciar, es vencido y expulsado. Un primitivo culto a la serpiente es reemplazado por el culto a un salvador divino antropomorfo. Merced al intermediario, Kṛṣṇa, el culto particular a un demonio local se funde en el culto extenso y general a Viṣṇu, el Ser Supremo, y de este modo se imbrica en un contexto de importancia simbólica superior, representando conceptos e intuiciones de validez general.

En la mitología e historia religiosa griegas se consigna un incidente parecido: la victoria de Apolo sobre la serpiente terrenal señora de Delfos. Esta pitón enviaba revelaciones a través de una grieta de la roca; una sacerdotisa, la Pitia, inhalando los vapores poderosos, recibía inspiración para expresar sentencias crípticas: las profecías del Oráculo de Delfos. Pero un día, el gran dios Apolo desafió y venció al demonio-dragón; lo mató y ocupó su sede. A partir de entonces, Delfos fue santuario del olímpico antropomorfo, el dios relacionado con el poder solar, y que representa la iluminación, la sabiduría, la moderación y la proporción. Un principio celestial superior sustituye a la presencia terrena. Sin embargo, no la borró por completo. Las sacerdotisas siguieron desempeñando su antiguo papel; el poder benéfico de la tierra aún hablaba al hombre: el Oráculo de Delfos siguió funcionando. Sólo que ahora el dueño y patrón del santuario ya no era un primitivo demonio terrenal, sino un olímpico: Apolo como dios pítico.

Del mismo modo, Kāliya es expulsado por Kṛṣṇa. En este caso, el demonio no muere; sólo tiene que renunciar a su poder y retirarse al mar remoto a fin de que el fuego de su veneno no dañe la vida idílica del hombre representada por el campamento de los vaqueros. Kṛṣṇa desem-

juega un papel más moderador que destructor. Libra a la humanidad de una amenaza y un peligro, y protege la vida frente al aliento asesino de la serpiente, si bien reconociendo los derechos del poder destructor; porque la serpiente venenosa es tan manifestación del Ser Supremo como los piadosos vaqueros. La serpiente es manifestación de uno de los aspectos más oscuros de la esencia de Dios, y surge de la sustancia divina, primordial, productora de todo. No puede haber aniquilación definitiva de esta presencia aparentemente negativa para el hombre. Kṛṣṇa sólo lleva a cabo una especie de designación de límites, un juicio equilibrado entre los demonios y los hombres. Para bien del reino humano, Kāliya es enviado a una región más remota, aunque se le concede seguir sin cambios en cuanto a naturaleza y poder. De haber sido transformado, redimido o aniquilado, se habría desequilibrado la contraposición de lo humano y lo demoníaco, de las energías productoras y las destructoras... eventualidad que está lejos de los designios del Altísimo.

El papel de Viṣṇu como mantenedor del mundo implica esta función de mediador o moderador entre las energías antagónicas que están activas en el proceso vital del universo. Reduce el impacto despótico de los poderes destructores, perjudiciales. Lo hace descendiendo al universo en uno u otro de sus avatāra, frenando y sometiendo las fuerzas terribles que amenazan con la ruina general, y restableciendo finalmente un equilibrio relativo de los opuestos. Sin embargo, como Ser Supremo, Sustancia Omnicomprensiva, no puede estar radicalmente en contra de los demonios del reino del agua. A decir verdad, una de sus principales manifestaciones es precisamente Śeṣa, la serpiente cósmica. No debe sorprendernos, por tanto, descubrir que Kṛṣṇa, avatāra humano de Viṣṇu y vencedor de Kāliya, sea representado con los atributos típicos de los genios serpiente.

La figura 3 muestra a Kṛṣṇa en conjunción con el símbolo de nāga. Se trata de un bronce de Bengala; un ejemplo del estilo pāla de la primera mitad del siglo IX d. C. La divinidad tiene cuatro brazos, y tiene un disco *(cakra, sudarśana)* y la clava de hierro *(kaumodakī)*. A uno y otro lado

están las dos reinas de Viṣṇu: Śrī-Lakṣmī, la diosa del bienestar terrenal, y su oponente, Sarasvatī, patrona de la palabra, la voz y la sabiduría[37]. Son rivales, como deben ser dos esposas de un único varón. Se dice que cuando una de ellas concede sus dones a un hombre, la otra permanece alejada: los sabios no son ricos y los ricos no son sabios. Pero a los pies de Viṣṇu, las dos están sometidas a la cooperación antagónica. Aquí el encanto del joven dios encarnado se mezcla con la grandeza del ser cósmico. El aspecto humano revela al Kṛṣṇa por el que el corazón de todas las mujeres y doncellas se estremece de amor: primero durante los años de su infancia idílica entre los vaqueros, después, en las cortes de los clanes principescos. Por otro lado, el nāga símbolo, a modo de antecedente, representa esa naturaleza divina que el héroe salvador oculta a los que alegra con su presencia humana y asombra con sus acciones. Es el signo de su carácter verdadero, el espíritu que alienta a través de su máscara humana. Porque el avatāra humano es una mezcla de opuestos. Además, también nosotros somos esta mezcla, aunque ignoramos nuestra naturaleza doble: somos a la vez el Yo divino, ilimitado, incondicionado, y los atributos que envuelven la experiencia personal y la conciencia del ego.

El carácter nāga se encuentra fuertemente acusado en Balarāma, hermanastro de Kṛṣṇa. Es una personificación humana, una encarnación parcial del propio Śeṣa, carácter que se pone particularmente de manifiesto en la historia de su final. Se le describe sentado al pie de un árbol a la orilla del océano, ensimismado, cuando una gran serpiente le sale de la boca, dejando exánime el cuerpo humano del héroe salvador. Se trata de su naturaleza Śeṣa, su esencia vital secreta, que regresa a las profundidades del agua. Y mientras repta con gigantescas ondulaciones, las serpientes entonan sus alabanzas. Incluso el océano se levanta en forma de poderoso rey serpiente a saludar al gran invitado, su propio Yo superior, serpiente de las aguas universales. La esencia serpiente del héroe divino vuelve al estado informe del Abismo, retornando a sí mismo tras haber realizado el papel momentáneo de compañero y sostenedor de un avatāra humano.

En las mitologías occidentales se encuentran temas parecidos, aunque en ellas no se resuelve el antagonismo. El héroe semidivino, Heracles, hijo de Zeus, el Padre Cielo, y por tanto parte de las energías celestiales, es enemigo implacable de las serpientes de la tierra. De niño estrangula las que la vieja diosa tierra, Hera, envía a su cuna. Más tarde, vence a la Hidra, monstruo destructor casi invencible, fuerza vital ciega a la que le nacen siete cabezas por cada una que le siegan del cuerpo. Cristo, también, aplasta la cabeza de la serpiente, aunque cae víctima de su picadura.

En Occidente, los héroes salvadores que descienden del cielo para inaugurar una nueva era sobre la tierra son considerados personificaciones de un principio espiritual y moral superior a la fuerza vital animal y ciega del poder de la serpiente. En cambio, en la India la serpiente y el salvador son dos manifestaciones básicas de una sustancia divina única y omnicomprensiva. Y dicha sustancia no puede estar en contra de ninguno de sus aspectos polares, mutuamente antagónicos: ambos se reconcilian y se subsumen en ella.

El loto

Cuando la divina sustancia de la vida está a punto de irrumpir en el universo, brota de las aguas cósmicas un loto de mil pétalos de oro puro, radiante como el sol. Ésa es la puerta o entrada, la boca o abertura del útero del universo. Es el primer producto del principio creador: oro como prueba de su naturaleza incorruptible. Comienza dando a luz, en primer lugar, a Brahmā, el creador demiurgo. Seguidamente surgen de su pericarpio las huestes del mundo creado. Según la concepción hindú, las aguas son femeninas; son el aspecto procreador, maternal del Absoluto, y el loto cósmico es su órgano generador. Al loto cósmico se le llama «La forma o aspecto más alto de la Tierra», y también «La Diosa Humedad», «La Diosa Tierra». Se le personifica como la Diosa Madre a través de la cual el Absoluto emerge a la creación.

Esta diosa no figura en la tradición clásica anterior de los Veda[38]. Co-

mo la planta del loto, es producto de la vegetación de la propia India, y por tanto fue extraña a los invasores arios que llegaron desde sus territorios nórdicos originarios. De los mil sesenta y ocho himnos del Ṛg Veda –primer monumento literario de la tradición brahmánica exclusivamente ario–, no hay uno solo dirigido a la diosa Loto, o que la nombre siquiera. Ni aparece entre las divinidades del panteón védico.

La primera obra literaria que contiene pruebas de su existencia es un himno relativamente tardío, uno de los llamados Khila o «Apéndices», añadido al antiguo corpus del Ṛg Veda[39]. Aquí se la celebra y describe en veintinueve estrofas. Significativamente, en este himno primitivo se anuncian ya todos los rasgos destinados a caracterizarla en el periodo «clásico», más tardío, de la mitología y el arte hindúes. No es improbable que existiera entre la gente mucho antes de que los sacerdotes de los invasores se dignaran concederle reconocimiento. Intemporal como las formas de cultura básicas de la misma India, pasa, por así decir, de eternidad a eternidad, sin cambios esenciales.

En este himno apócrifo añadido al Ṛg Veda se llama ya a la diosa Loto con sus dos nombres clásicos, Śrī y Lakṣmī, y se asocia en todos los sentidos con el símbolo del loto. Se la alaba como «nacida del loto» *(padmasaṃbhavā)*, «la que se alza sobre un loto» *(padmesthitā)*, es «del color del loto» *(padmavarṇā)*, «de muslos de loto» *(padma-ūrū)*, «de ojos de loto» *(padmākṣī)*, «de lotos abundantes» *(padminī, puṣkariṇī)*, «se adorna con guirnaldas de lotos» *(padmamālinī)*. Como deidad tutelar de la agricultura arrocera de la India nativa, se la llama «poseedora de estiércol» *(karīṣiṇī)*. Sus dos hijos son el Barro *(kardama)* y la Humedad *(ciklīta)*, personificaciones de los ingredientes de un suelo rico. Es «como la miel» *(mādhavī)*, y se dice que concede «oro, vacas, caballos y esclavos». Viste «guirnaldas de plata y oro». Concede salud, longevidad, prosperidad, descendencia y fama. La personificación de la Fama es otro de sus hijos[40]. Está «hecha de oro» *(hiraṇyamayī)*, es del «matiz del oro» *(hiraṇyavarṇā)*, imperecedera, hermosa y valiosa como el oro. La llaman *harivallabhā* y *viṣṇupatnī*, «la amada esposa de Viṣṇu».

Igual que otras divinidades se representan con figura humana encima de animales simbólicos, esta diosa Padmā, o Loto, está de pie o sentada sobre un loto. Se la asocia con esta flor tan invariablemente como a Viṣṇu con el Océano de Leche. La diosa «para la que es querido el loto» *(padmapriyā)* está entre las principales figuras esculpidas en los pórticos y antepechos decorados de los primeros stūpa budistas, los de Sāñcī y Bhārhut (siglos II y I a. C.). En la figura 7, relieve de Bhārhut, aparece en una de sus posturas clásicas. De un jarrón lleno de agua, el vaso de la abundancia, brotan cinco lotos, dos soportan a un par de elefantes a los lados. Con las trompas levantadas los animales derraman suavemente agua sobre la patrona de la fertilidad, de anchas caderas: es Gaja-Lakṣmī, «Lakṣmī de los elefantes», que sonríe y levanta con la mano derecha sus pechos redondos y llenos, en un gesto de benevolencia maternal.

El himno añadido al Ṛg-Veda le dice: *prajānāṃ bhavasi mātā*, «tú eres la madre de los seres creados»; y como Madre, la llama *kṣamā*, «Tierra». Es, pues, un aspecto especial o versión local de la antigua Madre Tierra, la gran diosa madre del periodo calcolítico que fue adorada en una amplia zona del mundo, y de la que se han encontrado innumerables imágenes en el antiguo Oriente Próximo, en las tierras del Mediterráneo, del Mar Negro, y en el valle del Danubio. Es hermana, o doble, de la conocida diosa de la primitiva Mesopotamia sumero-semítica, y por tanto proporciona una pista de los vínculos prearios entre la India y las fuentes del mito y el símbolo de nuestra tradición occidental.

En una placa de terracota de Basāṛh del siglo III a. C. aproximadamente, aparece una imagen arcaica de la diosa Loto. Está de pie sobre un pedestal de loto, con una flor de loto y un capullo a cada lado. Lleva brazaletes en la parte superior de los brazos y ricas pulseras orladas de perlas, ornamentos hindúes familiares en otros monumentos de la época. Pero le faltan los elefantes, sus animales acompañantes característicos; en su lugar, la diosa tiene alas: rasgo extraño y asombroso en la India.

Las alas, corrientes en la tradición occidental, están ausentes entre los

atributos de los dioses y de los seres suprahumanos indios, salvo en el caso de Garuḍa, portador volátil de Viṣṇu. En general, los seres celestiales de la India flotan en el espacio sin apoyo visible, o son transportados por sus vehículos. En cambio, en el arte de la antigua Mesopotamia eran cosa corriente las divinidades y los genios alados. Esta figura india revela un vínculo con esa tradición. De ahí es de donde proceden las alas de nuestras divinidades occidentales, de las diosas de la victoria griegas y de los ángeles cristianos.

Ya hemos subrayado y comentado brevemente el intercambio comercial entre la India y la Tierra de los Dos Ríos, que debió de florecer en tiempos arcaicos[41]. Una intensa luz iluminó esta cuestión durante la segunda década del siglo actual, cuando una serie de excavaciones a lo largo del Indo pusieron de repente al descubierto un capítulo hasta entonces insospechado de la historia antigua de la India. Hasta ese momento, el Éufrates-Tigris y el Nilo habían representado para nosotros el alba de la civilización. Ahora, de súbito, el Indo reclamaba sus derechos. Se habían descubierto ciudades altamente desarrolladas que facilitaban abundantes pruebas de una civilización avanzada cuyo apogeo se situaba al parecer hacia el año 2500 a. C., una civilización que se extendía en una zona muchísimo más amplia que Egipto o Sumer. De los tres principales lugares investigados, Mohenjo-Daro, Harappā y Chanhu-Daro, los dos primeros corrieron a cargo de la «India Archæological Survey» dirigida por sir John Marshall; y el tercero, del arqueólogo norteamericano, doctor Ernest Mackay. Sus espléndidos hallazgos supusieron el inicio de una nueva era en la arqueología oriental, añadiendo a la historia de la civilización un primer capítulo fascinante por los problemas que planteaba y las nuevas pistas que aportaba[42].

La temprana fecha de la civilización del valle del Indo está atestiguada por la distribución de ciertos sellos característicos e inequívocos que contienen figuras animales y leyendas pictográficas todavía no descifradas (figs. 12-14). Estos sellos han aparecido abundantemente entre las ruinas

son sin ninguna duda de producción india; aunque se han encontrado ejemplares aislados en Susa, capital de la antigua Elam, y en varios lugares de Mesopotamia, en estratificaciones que pueden fecharse en el periodo previo al reinado de Sargón I (hacia 2500 a. C.). En el antiguo emplazamiento mesopotámico de Esnunna (Tell-Asmar, ochenta y cinco kilómetros al nordeste de Bagdad), en un estrato que data del llamado primer periodo dinástico (hacia 3000-2550 a. C.), se encontró un sello cilíndrico con una cenefa de elefantes y rinocerontes que no aparecen en ningún lugar más que en los sellos de Harappā y de Mohenjo-Daro[43]. Las correspondencias entre la decoración y el diseño de la cerámica, las cuentas al parecer de Egipto desenterradas entre los restos indios y otros diversos fragmentos de gran fuerza probatoria, revelan algún tipo de comercio –cuya dimensión aún no ha sido posible calcular– durante los siglos más remotos del tercer milenio a. C.

Los pozos, el alcantarillado, los canalones –un sistema sólido, complicado, intrincadamente ramificado de saneamiento de carácter casi moderno– están entre los restos más sorprendentes de la ciudad de Mohenjo Daro. Esta complejidad del sistema sanitario denota un alto grado de lujo. La mayoría de los edificios, construidos con ladrillos cocidos, parecen haber sido viviendas y tiendas corrientes. Están divididos en habitaciones de holgadas proporciones. Cada casa está provista de pozo y baño propios, desagües cubiertos que a su vez comunican con alcantarillas más amplias en las calles laterales. La arquitectura doméstica y civil de Mohenjo-Daro está mucho más desarrollada que la de Egipto y la de Mesopatamia del mismo periodo.

Ahora bien, conviene subrayar que entre la infraestructura y contornos de las innumerables casas excavadas en Mohenjo-Daro no se ha descubierto ninguna de proporciones lo bastante grandes como para sugerir el emplazamiento de un templo o santuario público. En las excavaciones mesopotámicas, en cambio, los emplazamientos de los templos destacan de manera prominente. De todos modos, en el centro de la ciudad de

Mohenjo-Daro se ha descubierto la infraestructura de un edificio imponente que contenía una gran piscina. El vaso se hunde dos metros y medio en el suelo, tiene doce de largo por tres y medio de ancho, y la pared exterior un grosor de más de dos; en el lado este se alinean una serie de cámaras. Probablemente, este establecimiento no estuvo destinado a servicios puramente seculares; recuerda enormemente los innumerables balnearios sagrados de la religión popular de la India posterior, como los que encontramos hoy en día a lo largo de los ríos sagrados y en el recinto de los templos. Éstos son lugares de peregrinación adonde la gente acude a lavarse los pecados, los males y los sufrimientos de todo tipo. Al parecer tenemos aquí la prueba de la existencia de una tradición del balneario de Mohenjo-Daro continuada en los actuales santuarios a orillas de los ríos.

Otras pruebas de la continuidad de esta tradición a lo largo de milenios son las formas de las herramientas y de las carretas de bueyes, así como el arte de la domesticación del elefante. Los sellos de Mohenjo-Daro proporcionan las representaciones más antiguas conocidas del elefante. Muestran al animal en sus funciones doméstica y fabulosa, que se corresponde con la situación en la tradición india clásica posterior. Se representa al elefante ante un pesebre, por lo que ya debía desempeñar un papel en la vida doméstica.

Destacando entre los símbolos religiosos del valle del Indo se encuentra el falo, hoy por hoy el objeto de culto más común en los santuarios del hinduismo, donde representa la energía masculina generadora del universo, y es símbolo del gran dios Śiva (fig. 17)[44]. Además, el complemento del símbolo masculino en Mohenjo-Daro, lo mismo que en la India moderna, es nuestra diosa con el loto en el pelo (fig. 16). Muestra sus pechos con el conocido gesto maternal: éstos son fuente de la abundante leche que da vida al universo y sus seres.

Y parece ahora que, si bien el primer testimonio literario de la existencia de la diosa Loto-Śrī-Lakṣmī es un himno apócrifo y tardío añadido al corpus ario del Ṛg-Veda, esta madre del mundo fue realmente su-

prema en la India mucho antes de la llegada de los conquistadores del norte. La oclusión de la civilización del Indo junto con su diosa reina debió de ser consecuencia de la llegada de los pastores-guerreros rigurosamente patriarcales, y de la instalación de sus dioses patriarcales. Quitaron a la Madre de su loto, y sentaron en su lugar a Brahmā, quedando así relegada –como en el santuario de Viṣṇu Anantaśāyin (fig. 1)– al puesto servil de esposa del brahmán. No obstante, en el corazón de la población nativa conservó su supremacía, y merced a la fusión gradual de las tradiciones védica y prevédica, a lo largo de los siglos, volvió poco a poco a su puesto de honor. Se la ve en los monumentos del arte budista primitivo, y se alza triunfal por todas partes en las obras del periodo clásico. Hoy es ella el poder más grande en Oriente.

El loto ubicuo es signo de su presencia incluso donde no está con rasgos humanos. Y no pocas veces las divinidades masculinas copian incluso sus posturas tradicionales. Una actitud característica de la diosa, la conocida como del «loto en la mano» *(padmahastā, padmapāṇī)*, la adopta en la iconografía del Budismo Mahāyāna el salvador universal Padmapāṇi («Loto en la mano»), el más grande de los Bodhisattva, o auxiliares inmortales de los Buda. Una preciosa figurita de cobre de esta personificación benigna muestra el estilo refinado y gracioso del arte clásico de Nepal del siglo IX o X d. C. Tiene la mano derecha hacia abajo en el «gesto de concesión de dones» *(varadāmudrā)*, mientras con la izquierda sostiene el símbolo del loto. Se ha roto el tallo, que sujetaba con los dedos, y falta hasta la altura del codo. Pero la figura no ha perdido belleza. Las virtudes del Bodhisattva están puntualmente expresadas en la dulce melodía de los contornos y las proporciones, y en la sutil musicalidad de la postura. Aquí se encuentran materializadas su infinita piedad y su afectuosa compasión, su espiritualidad ultraterrena y su angelical encanto.

En la tradición budista india, Padmapāṇī, o Avalokiteśvara, tiene un carácter ambivalente o polivalente. Es señor de la Māyā como Viṣṇu, y está dotado del divino poder de asumir formas a su antojo. Según requiera la

situación, puede aparecer como hombre, como mujer o como animal, puede adoptar el aspecto de un fabuloso caballo alado llamado «Nube» *(va lāhaka)*, o puede ser un insecto. Su modo de manifestación depende del grupo particular de seres vivos a los que quiere ayudar en el camino de la salvación por medio de la iluminación. Padmapāṇi es el prototipo hindú de la diosa budista china Kwan-yin y la japonesa Kwannon; en la versión extremo-oriental del Bodhisattva prevalece el carácter femenino, como si la figura estuviese retornando a su naturaleza arquetípica.

No sólo el «loto en la mano», sino también el pedestal de lotos se separa de la diosa Loto y se adscribe a otros poderes. El recurso pictográfico, adaptado del reino vegetal y «escrito» bajo la imagen antropomórfica de Śrī-Lakṣmī a manera de determinante en la inscripción jeroglífica, emigra, en el transcurso del milenio, de una diosa que fue originalmente su única referencia a otras figuras divinas o sobrenaturales de los panteones hindú y budista. Quizá la más sorprendente de estas nuevas asignaciones es la hecha a Prajñā-Pāramitā, la más alta personificación femenina del Budismo Mahāyāna.

La sabiduría *(prajñā)*[45] que conduce al nirvāṇa es la más alta virtud *(pāramitā)*: es la verdadera esencia de los Buda, los totalmente iluminados, y el aspirante a Buda, el Bodhisattva, debe llevarla a la perfección. En una magnífica imagen de Java del siglo XIII vemos su cualidad celestial en su simbolización antropomórfica (fig. 11). El antiguo modelo de diosa Loto –con lotos debajo de ella y en su mano derecha– ha sufrido una transformación radical de significado. Bajo la influencia de las concepciones hindú y budista tardías, la maternal diosa de los bienes y la felicidad terrenales, de la fertilidad y la vida mortal, la esposa consorte y energía encarnada del durmiente cósmico –Viṣṇu soñador del mundo– se ha convertido aquí en la más alta representante de la vigilancia trascendente del mundo, en el símbolo femenino más espiritual de todas las iconografías de Oriente.

Prajñā-Pāramitā es «la Culminación de la Virtud *(pāramitā)* de la Sabi-

duría Trascendental Iluminadora *(prajñā)*»[46]. Ahora bien, según otra explicación etimológica sancionada por los comentarios sagrados, es «Sabiduría de la Iluminación *(prajñā)*, ahora inexistente, y que mora en *(itā)* la otra orilla *(pāra)*». Esa *otra orilla,* u *orilla más lejana,* es el reino de la verdad última y de la realidad trascendental, en contraste con *esta orilla* –la orilla en la que estamos, nos movemos y hablamos, trabados por el deseo, sujetos al sufrimiento, empapados de ignorancia–, que es el reino de los seres no iluminados. Así, pues, nuestra diosa Loto, la eterna Madre Tierra, la Magna Mater de la Antigüedad, energía procreadora y fortuna en el plano físico, ahora transfigurada bajo el aspecto de Prajñā-Pāramitā, se ha convertido en reina del reino espiritual a través de la iluminación *(bodhi)*, y representa la extinción *(nirvāṇa)* de la conciencia individual y de la multiplicidad cósmica de los seres humanos biológicos y divinos. Prajñā-Pāramitā es la verdadera esencia de los Buda y de los «grandes Bodhisattva» *(mahābodhisattva)* como Padmapāṇi-Avalokiteśvara, los cuales, por compasión del mundo, aplazan su propia extinción con objeto de rescatar a infinidad de seres de la rueda del renacimiento. Por un lado, ella representa la terminación del goce en las existencias terrena y celestial, la extinción de todo anhelo de duración individual; por otro (aunque equivale a la misma realización, descrita de manera diferente) es la naturaleza diamantina e indestructible de todas las cosas, y ajena a todo rasgo limitador y diferenciador.

Ahora bien, según el budismo del periodo tántrico medieval –donde las concepciones budista e hindú se mezclaron en espléndida armonización–, los grandes Bodhisattva y Buda históricos (el histórico príncipe Gautama es considerado ahora una de las muchas manifestaciones-Buda) que vienen al mundo como salvadores y que incluso descienden a los purgatorios para rescatar a los que allí sufren, o presiden los paraísos y difunden en todas partes el evangelio de la liberación-por-la iluminación, enseñando y obrando milagros en una carrera intemporal de salvación, no son sino radiaciones de Una única Esencia Permanente Trascendental

llamada «El Buda de los Comienzos» *(ādi-Buddha)* o también «el Buda del Universo» *(lokeśa)*. En el panteón budista, este Buda primordial ocupa el mismo lugar que el Ser Altísimo del hinduismo. Él es la fuente única de todas las apariencias temporales, la única realidad real. De él proceden los Buda y Bodhisattva que surgen en el espejismo fenoménico del universo, igual que los avatāra proceden de Viṣṇu. Y del mismo modo que Lakṣmī es consorte del Dios hindú, así Prajñā-Pāramitā es el aspecto femenino del Buda Universal. Como energía activa *(śakti)* de la suprema sabiduría que guía e ilumina, no es sólo consorte de Ādi-Buda, sino virtud animadora de *todos* los redentores. Los Buda y Bodhisattva no son sino proyecciones, reflejos en las esferas-espejo de la existencia fenoménica, de su actividad. Ella es el significado, la misma verdad, de la Ley Búdica[47].

Sobre el loto que hay junto a la imagen de Prajñā-Pāramitā aparece un manuscrito. Brahmā, demiurgo espiritual tetracéfalo, es a menudo representado con los manuscritos de los Sagrados Veda en las manos; los llamados «Textos de Prajñā-Pāramitā» son la correspondiente manifestación literaria de la sabiduría trascendental del Buda. En la imagen actual, éstos han sustituido al propio Brahmā. Así, se ha hecho que el antiguo cáliz de energía procreadora espontánea contenga el símbolo de la sabiduría que lo trasciende, la sabiduría que conduce más allá del engaño de la Māyā. El loto del mundo sostiene el símbolo de la iluminación que disipa las tinieblas de la ignorancia ingenua inherente a todos los seres vivientes. El símbolo del loto, que en un principio dio origen a seres y existencias en interminable sucesión, contiene ahora la sabiduría poderosa del Nirvāṇa: la Palabra que pone fin a la existencia individualizada, ya sea en la tierra o en el cielo.

Resumiendo: del mismo modo que la diosa Loto se caracteriza por el símbolo vegetal que tiene debajo y lleva a su izquierda, la flor de loto, así Prajñā-Pāramitā se caracteriza invariablemente por el asiento de loto y el loto a su izquierda sosteniendo el manuscrito. Del mismo modo que Lakṣmī es la consorte de Viṣṇu y representa su energía creadora, así

Prajñā-Pāramitā es consorte del Buda Universal trascendental y representa su naturaleza, la naturaleza de la quietud bienaventurada y eterna en la iluminación, una vez extinguida la limitación y la individualización. Lakṣmī es la madre universal de la vida en su aspecto dador y acrecentador de vida; de manera semejante, Prajñā-Pāramitā envía rayos de sabiduría iluminadora que liberan de la inexorable rueda del renacer: envía vida y realidad trascendental, porque ella es su personificación y su fuente.

La estatua javanesa, como la mayoría de las imágenes de origen indio, es de menor tamaño que el natural; sin embargo, en cierto modo prodigioso, concilia el encanto con la monumentalidad. El fondo, un escudo de forma ligeramente ojival, tiene un borde de llamas suaves que irradian la energía espiritual de la iluminación. La cabeza ovalada se alarga majestuosamente en una gran diadema. El halo puro y ovalado expresa en cierto modo el Vacío supremo de la esencia trascendental. El semblante es totalmente simétrico, y modelo de belleza femenina. Los dedos se juntan en un gesto que indica meditación en el ciclo de la causalidad, el ciclo de la vida, el sufrimiento y la muerte. Prajñā-Pāramitā es la versión budista de Sofía, madre y fuente del conocimiento iluminador.

Es importante subrayar que esta representación de profunda abstracción es al mismo tiempo, probablemente, una efigie-retrato. Era costumbre entre los gobernantes y príncipes hindúes y budistas de Java y Camboya erigirse «imágenes de consagración» después de la muerte o en vida. En estas «imágenes de consagración», la persona principesca es retratada en la actitud (y vestida con los ornamentos y símbolos) de un ser divino, de una divinidad hindú o un Buda. Para expresar que la persona humana se subsume después de la muerte en la esencia supramundana divina, o indicar que el príncipe viviente es una emanación o encarnación, un reflejo o avatāra de la altísima esencia, se le identifica con el ser sobrehumano. La idea es que el príncipe y de manera fundamental todos los seres, todos nosotros, procedemos de la divina esencia creadora; práctica-

mente, somos partes del Ser Altísimo. Es una noción en la que se insiste en el hinduismo y el budismo posteriores, la cual no es sino lógica consecuencia de los conceptos básicos primitivos. Está implícita en la idea monista desarrollada en la filosofía de las upaniṣads e ilustrada mediante el texto pictórico de la mitología hindú clásica; a saber: la idea del Yo Interior del hombre *(ātman)* como idéntico al Yo Universal único *(brahman)*.

Esta imagen de Prajñā-Pāramitā es un «retrato de consagración» que celebra la divinización de cierta reina javanesa. Probablemente se trata de la reina Dedes, de la dinastía siṅgasāri. En 1220, el rey gobernante fue destronado por un aventurero, Ken Arok, quien casó con la reina Dedes y subió al trono con el título de rājasa Anurva-Bhumi. Extendió sus conquistas hasta su muerte en 1227. Esta figura supone, pues, una enorme democratización del pedestal de los lotos y del loto-en-la-mano. Los atributos antiguamente exclusivos de la gran Madre Tierra, de la Naturaleza fértil, están ahora a disposición de todos los príncipes y todas las reinas.

Por último, el loto expresa aquí la idea de que todos somos prácticamente Buda, emanaciones o reflejos de la esfera imperecedera y trascendente. El no iluminado sólo ve la Māyā, el reino diferenciado de las formas y nociones ilusorias; pero para los iluminados, todo se experimenta como el Vacío más allá de la diferenciación. Esta asignación del asiento del loto a gobernantes humanos subraya el carácter innato, trascendente del hombre. Se revela con valentía el secreto de la existencia intrínsecamente divina del hombre, a fin de alentar a cada uno a retener en su mente esa verdad tan difícil de realizar: la verdad última relativa a sí mismo.

El elefante

Un rasgo común en los primitivos relieves budistas de Bhārhut es el elefante como «factor determinante» colocado debajo de símbolos antropomorfos de poderes divinos. La mayoría de las divinidades no están etiquetadas y no es posible identificarlas; otras llevan nombres de ciertos

yakṣa y yakṣiṇī: genios de la tierra masculinos y femeninos, patronos de la fertilidad y la abundancia. La asociación de un par de elefantes a la figura de la diosa Loto es también un rasgo característico del arte budista de los siglos II y I a. C. (Bhārhut y Sāñcī; cfr. fig. 7). De ahí que se le pueda seguir la pista a lo largo del extenso curso de la iconografía hindú y budista, hasta los tardíos templos hindúes del sur. Es un motivo que aparece constantemente tanto en las miniaturas hindúes como en los dibujos populares actuales. Además, en los tempranísimos sellos de Mohenjo-Daro –entre las primeras obras de arte no sólo de la India sino de la civilización humana– aparece representado el elefante, a veces de pie ante un pesebre, aunque no se nos da ninguna pista sobre el significado simbólico del animal. Así que podemos preguntarnos: ¿cuál es la función y connotación de esta figura majestuosa?

Los monumentos religiosos brindan poca ayuda; sin embargo, podemos averiguar muchas cosas estudiando las enciclopedias médicas tradicionales dedicadas a la domesticación y cuidado del elefante. La posesión de elefantes era al parecer prerrogativa de los reyes. Los elefantes se cazaban y se capturaban en la selva; luego se los mantenía en reservas de bosque, o en guarniciones para fines bélicos: eran como un cuerpo de caballería pesada sumamente móvil –una especie de división acorazada con patas–, o se los destinaba a las cuadras reales, para que sirviesen de montura ceremonial, y para fines mágicos[48].

La enciclopedia clásica sobre el tema es el *Hastyāyurveda*, «La sagrada Sabiduría *(veda)* de la Longevidad *(āyus)* de los elefantes *(hasti)*». Consta de unos 7.600 pareados, además de los capítulos en prosa. Hay también un tratado más breve, «El tratado festivo sobre los elefantes» *(mātaṅgalīlā)*, que contiene varios detalles míticos notables.

En esta obra[49] nos enteramos por ejemplo de que cuando nació Garuḍa, el Hermoso Emplumado *(suparṇa)*, pájaro-sol de alas doradas, al principio de los tiempos, nacieron también los elefantes. En el instante en que el ave celestial rompió el huevo, Brahmā, creador demiurgo, co-

gió en sus manos las dos mitades de la cáscara y cantó sobre ellas siete melodías celestiales *(sāman)*. Merced a estos encantamientos surgió Airāvata, el elefante divino que se convirtió en montura de Indra.

El nombre de Airāvata suena a «matronímico»; como si, de acuerdo con alguna tradición aún no descubierta, este elefante fuese hijo de una hembra llamada Irāvatī. Sabemos que el principal río y arteria vital de Birmania se llama Irrawaddy, y que ése es también el nombre alternativo de un gran río del Punjab, el Rāvī. *Irā*, además, significa agua, cualquier fluido bebible, leche, refresco, el líquido contenido en el cósmico Océano de leche. *Irāvatī* sería, pues, «La que posee fluido» *(irā)*. Este «la» sería el río mismo; porque los ríos y las aguas son femeninas, maternales, divinidades criadoras; y el agua es elemento femenino.

Dando un paso más en la genealogía: *Irā* («fluido») es una de las hijas de cierto arcaico demiurgo o dios creador llamado Dakṣa, «El Diestro», figura paralela –y de funciones en parte idénticas– a Brahmā, Señor Creador de Seres *(prajā-pati)*. Irā, en otro contexto, es conocida como reina consorte de otro antiguo dios creador de seres, Kāśyapa, el Anciano Tortuga; y como tal es madre de toda vida vegetal.

De este modo, Airāvata se relaciona en muchos sentidos, a través de su madre, con el fluido vital del cosmos. Esta relación se manifiesta además en el hecho de que el nombre Airāvata se utiliza para designar el arco iris –considerado el arma de Indra– y cierto tipo de relámpago: las dos manifestaciones luminosas más destacadas de la tormenta y la lluvia.

Airāvata es el primer elefante divino que procede de la cáscara de huevo que Brahmā tiene en la mano derecha; le siguieron siete machos más. De la cáscara de la mano izquierda surgieron a continuación ocho elefantas. Así se formaron ocho parejas que son los ascendientes de todos los elefantes del cielo y de la tierra. También se convirtieron en Dig-Gaja, o elefantes *(gaja)* de las direcciones del espacio *(dik)*[50], los que sostienen el universo en los cuatro cuadrantes y los cuatro puntos intermedios.

Los elefantes son las cariátides del universo. En esa función se encuen-

tan muy apropiadamente en el templo rupestre de Elūrā dedicado a Śiva: «El Templo del Señor del monte Kailāsa» (fig. 15). Se trata de uno de los grandes monumentos clásicos de la arquitectura religiosa hindú. Data del siglo VIII d. C. En ningún lugar se ha dado más adecuada y digna expresión a la majestad y grandeza del elefante, único representante vivo de la antigua especie del mastodonte gigante, más antiguo que el rinoceronte, el hipopótamo y demás paquidermos. Hay un afecto profundo hacia el carácter del elefante en estas figuras a la vez realistas y monumentales que da testimonio del largo y estrecho compañerismo del hindú con su animal poderoso.

Otro relato totalmente diferente sobre el origen de Airāvata y su consorte Abhramu aparece en el célebre mito del batido del Océano de leche[51]. Tras trabajar denodadamente durante miles de años los dioses y los titanes, comienza a surgir de la leche del universo una curiosa variedad de personificaciones y símbolos. Entre las primeras figuras que aparecen están la diosa Loto y Airāvata, el elefante blanco como la leche. El último en aparecer es el médico de los dioses portando el amṛta, el elixir de la inmortalidad, en un cuenco blanco como la leche.

Especial valor se concede a los llamados «elefantes blancos» –albinos con manchas claras o sonrosadas– porque sugieren el origen de su antepasado de la Leche Universal. Poseen especialmente acusada la virtud mágica peculiar del elefante, a saber: producir nubes. Abhramu, nombre de la consorte de Airāvata, denota este poder especial: *mu* significa «formar, fabricar, atar o tejer»; *abhra* significa «nube». *Abhramu* equivale a «Producir nubes», «La que teje o ata las nubes»... concretamente, las nubes beneficiosas del monzón que resucitan la vegetación tras el periodo abrasador del verano. Si éstas no aparecen, habrá sequía, se perderán las cosechas y reinará la hambruna.

En la edad maravillosa de los comienzos mitológicos, los descendientes de los ocho elefantes originales tenían alas. Como las nubes, vagaban libremente por el cielo. Pero un grupo de ellos perdió las alas por des-

preocupación, y desde entonces la majestuosa especie se ha visto obligada a permanecer en el suelo. Se cuenta que una bandada de elefantes tuvo la desgracia de recibir la ira súbita de un santo asceta, tipo de personas a las que hay que acercarse con el mayor respeto y tratar con mucha precaución, porque los ascetas tienen un carácter de lo más susceptible e irascible. Un día estos alegres y alados elefantes se posaron descuidadamente en la rama de un árbol gigantesco al norte del Himālaya. Al pie de dicho árbol solía sentarse un asceta llamado Dīrghatapas, «Larga austeridad»; y se encontraba allí enseñando en ese momento, cuando la pesada rama, incapaz de soportar tanto peso, se desgajó y cayó sobre las cabezas de sus discípulos. Mató a varios; pero los elefantes, sin hacer el menor caso, revolotearon ágilmente y cambiaron de rama. El irritado santo los maldijo enérgicamente. A partir de entonces, toda la especie quedó privada de sus alas y permaneció en el suelo sometida al hombre. Y lo que es más: junto con la facultad de surcar el aire, perdió también el poder divino –característico de las nubes y de todas las divinidades– de adoptar formas diversas a voluntad[52].

También se cuenta que los caballos tenían alas al principio. Indra los despojó de ellas con su rayo para volverlos dóciles, a fin de que tirasen de los carros de los dioses y de los reyes guerreros de la tierra[53]. Es más, al principio eran aladas incluso las imponentes cordilleras, cuyas cumbres nevadas se mezclan con las nubes y se asemejan tanto a ellas que a veces resulta difícil decir si una forma es nube o montaña; en realidad, eran una variedad de nubes. Indra las privó del poder de volar, a fin de que con su peso estabilizasen la estremecida superficie de la tierra[54].

Al igual que Airāvata pertenece a Indra, los elefantes pertenecen a los reyes. En los desfiles solemnes son la montura simbólica del rey; en la guerra son atalaya y ciudadela desde la que él domina la estrategia de la batalla. Pero su función más importante es la de atraer a sus parientas celestiales las nubes, elefantes del cielo. De ahí que los reyes hindúes críen elefantes para el bienestar de sus súbditos; y deshacerse de un

elefante blanco haría a un gobernante muy impopular entre su pueblo.

Pero ésa es precisamente la acción –inspirada por la compasión que le produce el sufrimiento de un reino vecino– que se atribuye al Buda en su penúltima existencia. En ese tiempo, como Bodhisattva, o futuro Buda, había nacido como el príncipe Viśvāntara[55]. Haciendo ejercicio de las más altas virtudes del desasimiento, el autosacrificio, la generosidad y la compasión, se desprendió del elefante blanco del reino de su padre regalándolo a un país vecino que sufría la sequía y la hambruna. Tras lo cual sus súbditos se sintieron traicionados y abandonados, y lo forzaron al exilio. Se trata de un relato muy popular, y se encuentra entre las «Historias de las primeras existencias del Buda» *(Jātaka)*[56]. Se representa a menudo en las pinturas y relieves budistas; una de sus primeras representaciones está en las puertas del Gran Stūpa de Sāñcī, siglo I a. C.

En un rito anual dedicado a la lluvia, la fertilidad de las cosechas, la fecundidad del ganado y del hombre, y al bienestar general del reino, el elefante blanco, tan constantemente asociado a la diosa Loto, juega un papel importante y destacado. Esta fiesta está descrita en el *Hastyāyurveda*[57]. Pintan al elefante de blanco con pasta de sándalo y luego lo llevan en solemne procesión por la capital. Sus asistentes son hombres vestidos de mujer que ríen y se divierten con comentarios salaces y chistosos. Con este disfraz femenino ritual honran al principio cósmico femenino, a la energía nutricia, procreadora, maternal de la naturaleza, y con el lenguaje licencioso estimulan la energía sexual aletargada de la fuerza viva (en todo el mundo se puede descubrir el concurso de estos dos recursos). Finalmente, el elefante es adorado por los altos funcionarios civiles y militares del reino. El texto comenta: «Si no rindieran culto al elefante, perecerían el rey y el reino, el ejército y los elefantes; porque habrían desatendido a una divinidad. Y viceversa, rindiendo culto al elefante, medrarán y prosperarán, junto con sus esposas e hijos, el país, el ejército y los elefantes. Las cosechas germinarán en su momento; Indra, el dios de la lluvia, enviará agua a su debido tiempo; no habrá plagas ni sequías. Vi-

virán cien años (una vida completa) con muchos hijos y mucho ganado, y tendrán una progenie robusta. Quien quiera tener hijos los tendrá, y verá colmadas sus ansias de riqueza y otros bienes. La tierra abundará en tesoros de metales preciosos y joyas».

Así, pues, el culto al elefante blanco –divinidad que no debe ser desatendida– concede al hombre todas las bendiciones terrenales que la diosa Loto, Śrī-Lakṣmī, Fortuna y Prosperidad, la Madre Tierra, fértil y abundante en agua y riquezas, guarda almacenadas. Claramente se proclama el carácter simbólico y el significado del animal en los dos apelativos que se utilizan para designarlo cuando se le rinde homenaje como divinidad: se le llama Śrī-gaja, «Elefante de Śrī», y Megha, «Nube»; es decir, el elefante es una nube de lluvia que camina sobre la tierra. Con su presencia mágica llama a sus compañeras aladas, las nubes de la atmósfera, para que se acerquen. Cuando se adora debidamente a la terrestre nube elefante, sus parientas celestiales se sienten agradecidas y tienden a mostrar su gratitud favoreciendo el campo con abundante lluvia.

Otro nombre que se da al elefante de Śrī es «hijo de Airāvata». Hijo, en el lenguaje de los mitos y los símbolos, significa «doble», «alter ego», «copia viviente del padre», «esencia del padre en otra individualización».

Los ríos sagrados

Extremadamente poderosos entre las fuerzas de la abundancia del mundo son los ríos, y en especial los tres majestuosos cursos de agua del Ganges, el Jumna y el Saraswati Allāhābād (ciudad que los hindúes llaman Prayāg), donde la corriente amarillo claro del Ganges se junta y se mezcla con la azul oscuro del Jumna, ha sido durante milenios importante lugar de peregrinación. Los ríos son divinidades femeninas, madres dadoras de vida y alimento, y como tales descuellan entre las divinidades populares representadas en las obras de arte del periodo clásico. Se encuentran –como los príncipes serpiente y otros genios de la naturaleza– en la entrada de los templos con el humilde papel de guardianas de las puertas,

o están en hornacinas en el interior de los recintos sagrados. Acompañadas de aves acuáticas y gansos silvestres, de pie sobre tortugas, monstruos marinos o lotos, en actitudes de ferviente devoción *(bhakti)*, dulce reposo o benévola protección, sus imágenes son a veces difíciles de distinguir de las de la diosa Śrī-Lakṣmī.

Una espléndida escultura del arte bengalí medieval tardío, en el estilo de la dinastía sena del siglo XII, representa a la diosa Gaṅgā en una actitud de graciosa solemnidad y reposo amable (fig. 9). Está tallada en esteatita negra, la piedra más utilizada en escultura en Bengala. Gaṅgā es conocida como «la madre que concede prosperidad *(sukha-dā)* y asegura la salvación *(mokṣa-dā)*»; representa la alegría (en esta vida) y la esperanza (en la vida venidera). Lava los pecados de aquel cuyo cadáver o cenizas se entregan a las aguas, y le asegura el renacimiento entre los dioses en un reino de beatitud celestial. Como principal arteria vital de la gran provincia de Bengala y fuente de salud y riqueza para el pueblo, el Ganges es la gracia divina que fluye en forma tangible hasta el mismo umbral de los hombres. Derrama fertilidad en los campos de arroz y pureza en el corazón del devoto que se baña, en su matinal rito diario, en su corriente fructífera.

El propio Śiva canta un himno en su alabanza en uno de los Purāṇa[58]: «Es fuente de la redención... Los montones de pecados acumulados por el pecador durante millones de nacimientos desaparecen al mero contacto de un viento cargado con su vapor... Del mismo modo que el fuego consume el combustible, así consume este río los pecados del malvado. Los sabios suben la escalinata de la terraza junto al Ganges; en ella trascienden el alto cielo del propio Brahmā: libres de peligro, conduciendo carros celestiales, se dirigen a la morada de Śiva. Los pecadores que expiran junto a las aguas del Ganges se liberan de sus pecados: se convierten en servidores de Śiva y viven junto a él. Se vuelven idénticos a él en figura; no mueren nunca... ni siquiera el día de la disolución total del universo. Y si el cuerpo muerto de una persona cae por alguna razón a las aguas del Ganges, esa persona habitará con Viṣṇu durante tantos años co-

mo poros tenga la piel de su cuerpo. Si un hombre empieza un día auspicioso bañándose en el Ganges, vivirá alegremente en el mundo celestial de Viṣṇu, Vaikuṇṭha, durante un número de años igual al de sus pasos».

Gaṅgā es el prototipo de los ríos de la India. Su poder mágico de salvación lo comparten –aunque en menor grado– todas las masas de agua de la tierra. En la bella estatua negra de Bengala se representa como personificación de la vitalidad y la dulzura celestiales y terrenas. Es una personificación de la salud y la abundancia, la dignidad y la proeza. Tiene la frente enmarcada con una rica diadema; un collar desciende hasta sus pechos; los ricos ornamentos y cadenas de su cinturón y su taparrabo designan su virtud dadora de riqueza. Está de pie sobre un monstruo marino *(makara)* que le sirve de vehículo. Sobre su cuerpo firme y esbelto juegan las suaves ondulaciones de la gigantesca corriente de agua como si una brisa ligera agitara su superficie. A la manera de una recién casada o joven y feliz esposa bengalí, se aspira a que procree nueva vida y gobierne la casa. En la imagen de esta diosa río se expresa el aspecto idílico y terrenal de la próspera vida campesina hindú: su unión devota con las fuerzas divinas que impregnan el organismo vivo del universo, su reconocimiento del juego amable de la divinidad en los prodigios sencillos del mundo circundante.

El contacto físico con el cuerpo de la diosa Gaṅgā tiene el efecto mágico de transformar automáticamente la naturaleza del devoto. Como por un proceso alquímico de purificación y transmutación, se sublima el metal base de su naturaleza terrena; se convierte en una personificación de la esencia divina del reino eterno más alto. En el himno que acabamos de citar, dicho reino se concibe con la imagen de la mansión celestial de Śiva, y también como la forma divina de Śiva. Hay que considerarlo, no como algo muy alejado del mundo del hombre, sino como el núcleo de todas las existencias diminutas, como la fuente de cada momento de la vida. Al mismo Ganges se le concibe manando directamente de ese reino...

y así, siguiendo su curso bienaventurado, el corazón regresa, al lugar del Principio y el Fin. Se dice que el Ganges procede del dedo gordo del pie de Viṣṇu: mana del cuerpo gigantesco de Nārāyana, personificación antropomorfa de la divina sustancia vital del Océano de leche.

El relieve más grande que existe en el arte indio, uno de los más grandes, hermosos y dramáticos de todos los tiempos, es el que representa el célebre mito de la bajada del Ganges del cielo a la tierra (fig. 18). La pared enorme de una peña, que se alza vertical bajo el sol feroz de la India meridional, ha sido convertida en prodigiosa obra maestra rebosante de dioses, titanes, genios, príncipes serpiente, seres humanos y animales, todos convergiendo hacia una gran hendidura que hay en el centro de la composición. El cuadro, de treinta y dos metros de largo por catorce de alto y cubierto con más de cien figuras, se encuentra en medio de varias obras escultóricas asombrosas, a orillas del océano Índico, en Māmallapuram, cerca de Madrás. Son los restos de una gigantesca empresa artística y religiosa llevada a cabo por los reyes pallava del sur de la India durante el siglo VII d. C. Su propósito era transformar el sorprendente grupo de acantilados y peñas naturales en un enjambre de pequeños templos y grandes santuarios, todos tallados en la roca viva.

Se ha representado el Descenso del Ganges en un estilo realista. Además en el borde superior, encima de la hendidura central, encontramos hoy dispuestos varios canales: originalmente había arriba una cisterna de unos veinte metros cuadrados, con las paredes enlucidas; una escalera tallada en la roca subía hasta ella desde el suelo. Al parecer, con ocasión de determinadas fiestas, se llenaba la cisterna y se soltaba el agua por la hendidura en forma de cascada, simulando el descenso de un torrente de montaña: el Gaṅgā cayendo del cielo al Himālaya, y extendiéndose a continuación sobre la tierra.

El mito está contado en el *Rāmayāṇa*[59]. Es un relato que ensalza el poder milagroso de determinados santos sobrehumanos. El primero de éstos es Agastya, santo patrono de la India meridional, quien se supone que

desempeñó un importante papel en la colonización de esa parte del país. Se le representa como un filósofo grande y bondadoso, no superado en el manejo del arco. En la tradición védica se le considera nacido de la semilla de dos grandes dioses, Mitra y Varuṇa. Cuando las montañas Vindhya, en un exceso de orgullo, se ensancharon tanto que eclipsaron prácticamente el sol e incluso taparon su camino, este asceta poderoso las humilló con el poder mágico de su voluntad, obligándolas a postrarse ante él; y así salvó al mundo.

Es famoso sobre todo por las maravillas que realizaba con sus jugos digestivos. Por ejemplo, había cierto demonio en forma de carnero que, creyéndose absolutamente indigestible, había adoptado una estratagema cruel: disfrazándose de suculento plato de carne, este ser malvado dejaba que su hermano lo sirviera a la víctima elegida. Una vez que había logrado entrar en el estómago de su enemigo, el hermano que lo había servido exclamaba: «¡Hermano, sal!», y el demonio irrumpía del interior de la víctima reventándola. Pero cuando intentó hacer lo mismo con Agastya, sufrió un desagradable chasco; porque el santo –que en cierto modo está relacionado, en el sur de la India, con la energía solar y su poder feroz y devorador– digirió la sabrosa comida en un santiamén. Y cuando el otro gritó: «¡Hermano, sal!», al santo sólo le salió una pequeña ventosidad.

Ahora bien, un día Agastya sometió el calor solar de su energía gástrica a una prueba más grande: se tragó el océano entero. Su intención era buena, y la hazaña una hazaña valerosa; pero tuvo el efecto de privar a la tierra y a todos los seres del agua necesaria para el mantenimiento de la vida. Por eso hizo falta que Gaṅgā, el río celestial, especie de Vía Láctea, descendiese del cielo. El relato cuenta que había un grupo de demonios que molestaban a ciertos brahmanes ermitaños, estorbando sus sagradas prácticas ascéticas. Éstos los arrojaban al océano, pero por la noche salían tan frescos como antes y seguían con su hostigamiento. Los hombres santos, desesperados, acudieron al célebre asceta. Agastya zanjó el problema tragándose sencillamente el mar. Pero entonces la tierra se que-

[illegible] sin su agua, y todas sus criaturas perecieron. Cuando una persona intenta ser demasiado servicial, a veces causa más daño que el que soluciona. Así ocurrió, al menos, en el caso de Agastya con su ilimitado fuego digestivo.

Le tocó a otro santo sobrehumano poner fin a la espantosa sequía. Este héroe, el piadoso rey Bhagīratha, pertenecía a una larga línea de reyes descendientes de Manu Vaivasvata[60], y tenía gran necesidad de agua para apaciguar y gratificar las cenizas y almas de una hueste de antepasados suyos, que habían perecido en otra catástrofe mítica anterior. Decidió imponer su voluntad a los poderes celestiales y obligarlos a liberar al propio Ganges celestial, para enviarlo en socorro de la tierra. Tras encomendar a sus ministros la administración de su reino, se dirigió a un célebre centro de peregrinación consagrado a Śiva, en un lugar del sur llamado Gokarṇa, «Oreja de vaca». Aquí, durante mil años, se entregó a intensas penitencias. Con decidida resolución, acumuló energía sobrehumana infligiéndose sufrimientos corporales. De pie, con los brazos en alto *(ūrdhvabāhu)*, practicó la «penitencia de los cinco fuegos» *(pañcatapas)*[61]. Finalmente Brahmā, complacido y atraído por este fervor ascético, se manifestó a él, se declaró satisfecho con el perfecto ascetismo de Bhagīratha, y prometió concederle un deseo. A lo cual, el real santo pidió al dios que dejase que Gaṅgā bajara a la tierra.

Brahmā se mostró favorable, pero le dijo que debía ganarse la gracia de Śiva. Porque de caer este poderoso río del cielo, con su gigantesco peso de agua, directamente al suelo, su tremendo torrente podía hender la tierra y destruirla. Alguien debía amortiguar la caída recibiendo el peso de la catarata en su cabeza, y no había nadie capaz de tal hazaña más que Śiva. Brahmā aconsejó a Bhagīratha que continuase sus austeridades hasta que el Alto Dios se apiadase, y dejase su sitio celestial.

Śiva es el yogī divino, modelo de asceta de los dioses. Está sentado en espléndido aislamiento en una cumbre solitaria del Himālaya, indiferente a las tribulaciones del mundo, inmerso en la pura y perfecta medita-

ción, absorto en el Vacío supremo y cristalino de su propia esencia divina. Sería una empresa heroica abordarle y hacer que cooperase en este asunto temporal. Bhagīratha se daba cuenta de la naturaleza de su dificultad; se retiró al Himālaya, y allí pasó otro año haciendo penitencia, ayunando, alimentándose de hojas secas, y finalmente de agua y aire, erguido sobre un pie, con los brazos en alto, y la voluntad concentrada en el dios. Śiva respondió finalmente a la magia del santo: se apareció ante él, y accedió a su petición. La cabeza de la poderosa deidad recibió todo el impacto de la caída torrencial. La maraña de pelo amontonada en lo alto de la cabeza atrapó y retardó la corriente impetuosa, que perdió fuerza al tener que abrirse paso serpeando por ese laberinto. Las aguas descendieron con suavidad al Himālaya y de allí fluyeron majestuosamente por las llanuras indias, concediendo a la tierra y a todas sus criaturas el don de la vida.

Lo que se glorifica con este mito es la omnipotencia de la fuerza de voluntad del asceta. Sometiéndose a sufrimientos autoinfligidos, el yogī acumula un inmenso tesoro de energía psíquica y física. La fuerza de la vida universal se concentra en tan resplandeciente incandescencia en él que derrite la resistencia de los cósmicos poderes divinos personificados en los dioses. Esta acumulación de energía concentrada se denomina *tapas*, calor corporal[62]. El *tapas*, calor elevado a este extremo, es como una carga eléctrica de alta tensión que amenaza desencadenarse. Cuando centellea, estalla y disuelve toda resistencia.

La producción de esa energía calorífica, su acumulación y utilización con fines mágicos, es la meta de la más antigua forma de práctica yoga[63]. En los mitos de los Veda, los mismos dioses emplean esa energía para muchos fines. Sobre todo para crear. El dios creador se calienta, y merced a este calentamiento produce el universo: bien por incandescencia interna, bien emitiendo una emanación en forma de transpiración, bien incubando el huevo cósmico.

La total impasibilidad en la mortificación autoinfligida eleva al ser hu-

mismo por encima de las exigencias y limitaciones de la naturaleza humana. Lo iguala a la energía superior de los poderes cósmicos. Lo muestra dotado de esa suprema indiferencia en la suerte y la desgracia que es inherente a las fuerzas de la naturaleza y que mitológicamente se encuentra personificada en el semblante impasible de los dioses. Esta actitud poderosa, semidivina, de desasimiento obliga a los poderes cósmicos divinos a satisfacer deseos sobrehumanos, deseos tales como anular el curso normal del orden de la naturaleza.

En el gigantesco relieve pallava se representa el Descenso del Ganges según un convencionalismo que los historiadores del arte llaman normalmente «narración continua». No sólo se representa el momento decisivo de la historia, el clímax o conclusión dramática de una serie de acontecimientos, sino también, en una misma composición, varios momentos diferentes, diversas etapas de la secuencia. El episodio culminante establece el escenario y domina la composición; pero dentro de su campo se incluyen momentos complementarios. Se recogen los episodios más importantes de la acción que conducen al instante dramático central. Y es en este último donde se nos concentra la atención en primero y último lugar.

El episodio central del relieve del Ganges es el descenso del río celestial. Éste está representado en la hendidura del centro de la gran pared de la roca. De la cisterna superior (que ahora tenemos que imaginar), el agua se precipita hacia abajo. Un gigantesco rey serpiente, cubierto por el torrente, asciende ondulando su cuerpo poderoso con lentos movimientos; protegido por su halo de cabezas y capuchones de serpiente, saluda el agua embargado de devoción (fig. 18). Le sigue una reina serpiente en una actitud similar de bhakti, de arrobamiento devoto y piadosa beatitud. Debajo de ella, también, hay un gigantesco genio serpiente con figura animal irguiendo el cuerpo. Entretanto, acuden en tropel de todas partes dioses, seres celestiales, demonios y genios, hombres y animales, a observar el milagro de salvar la vida existente en la tierra.

Pero a la izquierda de la hendidura, en la parte inferior, tenemos una escena que precede en el tiempo al acontecimiento final. Aquí vemos un santuario con un santo sentado delante (fig. 20). El santo es Bhagīratha, en la postura yoga, flaco a causa de los ayunos, inmerso en la concentración, tratando de ganarse el favor de Brahmā. Es una representación impresionante del fervor ascético, ejecutada en un estilo atrevido y gracioso, enérgico a la vez que sutil, parco en el detalle, convincente y eficaz. Bhagīratha está sentado delante del santuario de Gokarṇa, aquí representado como un pequeño templo de estilo típicamente pallava. Sobre una estructura horizontal dotada de ventanas ornamentadas con persianas se levanta una cubierta en forma de cúpula. En las ventanas de marcos en herradura hay unos rostros que miran. Son los rostros angélicos *(gandharva-mukha)* de los que moran en los palacios celestiales de los dioses. La palabra para designar el templo, *devakula, de-ul,* significa «casa de un dios»; el templo es copia terrena, o símbolo, de la morada de un dios celestial.

Bhagīratha está vuelto hacia dentro. Está invocando la aparición de la divinidad. Al otro lado de la puerta del templo hay otros dos ascetas sentados en postura de yoga (sus cabezas han sido destruidas). Son discípulos o servidores de Bhagīratha, y le siguen en su práctica ascética. Han alcanzado el momento decisivo de los ejercicios. Atraída por la decidida concentración, la divinidad acaba de surgir del interior oscuro del santuario.

Esta importante escena de la invocación de Brahmā de Gokarṇa, en el sur de la India, está situada junto al borde inferior del relieve. Cerca del borde superior, a la izquierda de la hendidura central, se representa la invocación de Śiva en las cumbres del Himālaya (como se ve en la fig. 18). El santo barbado es otra vez Bhagīratha. Con el cuerpo consumido por los ayunos, está de pie en una de las posturas típicas de tapas yoga, en equilibrio sobre una pierna rígida como una columna, los brazos levantados *(ūrdhvabāhu)* y los dedos firmemente entrelazados. Y otra vez acaba de alcanzar la meta de su fervoroso esfuerzo: Śiva, de estatura gigantesca y con cuatro brazos, se encuentra manifiesto ante él, con la ma-

no inferior izquierda extendida en gesto de concesión de un don *(varadāmudrā)*, y acompañado por los espíritus panzudos y enanos de su séquito *(gaṇa)*. Una enorme tiara de cabello enmarañado corona la cabeza del dios. No se distinguen con claridad los emblemas que tiene en sus manos: la voluminosa arma en forma de clava puede ser su tridente *(triśūla)* o su lanza.

A la derecha del santo hay dos grandes aves acuáticas, gansos silvestres, volando hacia la corriente de agua. Debajo hay un dios y una diosa flotando en el espacio y saludando gozosamente el milagro que acontece ante sus ojos. Un ciervo corre, también, hacia el agua. La mitad izquierda restante del relieve está materialmente llena de innumerables seres gozosos y animales de todas clases. En la selva se agolpan leones y ciervos. Titanes y demonios de estatura atlética se contonean orgullosos. En un nivel más alto de la cordillera del Himālaya, un león y una leona observan tumbados el milagro. En el aire se ven parejas celestiales que acuden veloces a saludar la caída del agua. Los monos cruzan a toda prisa la floresta.

En un estilo atrevido y soberbiamente animado, de efectos a la vez amplios y delicados, están perfectamente diferenciadas y caracterizadas las diversas formas de vida: la divina, la titánica, la humana y la animal. Prescindiendo de la minuciosidad y del detalle, esta obra de arte pretende transmitir las actitudes, los movimientos típicos o posturas de reposo de los correspondientes seres. Insiste en el parentesco básico de todas las criaturas. Todas salen del único recipiente de la vida y son sostenidas en sus diversos planos, celestial o terreno, por la única energía vital. Aquí hay un arte inspirado por la concepción monista de la vida que aparece en toda la filosofía y mitología hindúes. Todo está vivo. El universo entero está vivo: sólo varían los grados de vida. Todo procede de la divina sustancia-y-energía de la vida en forma de transmutación temporal. Todo es parte del despliegue universal de la Māyā de Dios.

En el nivel más bajo del lado izquierdo, cerca del torrente descenden-

te del río celestial, hay representado un grupo de seres humanos. Es un grupo de jóvenes brahmanes, que se han acercado a la orilla del río. El del centro lleva al hombro un cántaro lleno de agua. Otro, que acaba de bañarse en el río sagrado que lava todos los pecados, se escurre los largos mechones de pelo.

En la otra orilla hay una familia de elefantes, un toro gigantesco acompañado por la hembra, más pequeña, y un grupo de crías de elefante cobijándose entre las patas de sus padres. Sobre la frente del elefante grande, en un risco, hay encaramado un par de monos que observan impasibles y concentrados el curso del agua. Encima de ellos se ve una pareja de seres fabulosos, mitad humanos mitad pájaros, con patas y alas, llamados *kinnara* o *kimpuruṣa*, que significa «qué clase *(kim)* de ser humano *(nara, puruṣa)*». Los *kinnara* son músicos celestiales. Se supone que tales seres habitan en una región semicelestial de lo alto del Himālaya donde los santos terrenales que han alcanzado la perfección *(siddha)* se asocian con los seres sobrehumanos. Más arriba, acercándose en vuelo veloz, se ven más *kinnara* con sus compañeras, y grupos presurosos de dioses.

En este relieve maravilloso, como en el de Indra existente en Bhāja ejecutado unos siglos antes[64], la roca se transforma en una elocuente procesión de figuras desfilando, pasando fugazmente como una multitud de nubes luminosas. La sustancia anónima, indiferenciada, manifiesta toda clase de seres. Figuras producidas y animadas por la esencia divina, personajes fingidos por el sueño cósmico del dios, están radiantes de ciego deleite de la vida, del encanto y la fascinación de la Māyā. Las parejas celestiales de dioses y diosas son transportadas con ligereza. No participan del peso y la gravedad de las criaturas terrenales. Están hechas de materia espiritual *(sūkṣma)*, materia de la que se componen las figuras de nuestros sueños y fantasías y las divinas apariciones que acuden ante la visión concentrada e interior del yogī y el devoto. Son figuras angélicas llenas de sensual espiritualidad, de una voluptuosidad sutil y ultraterrena. Resplandecen de deleite en la gloriosa impalpabilidad de sus cuerpos. Su incor-

puridad corporal es una forma sublime de Māyā. El carácter melodioso, musical del encanto corporal está plasmado mediante la delicada articulación y gozosa vitalidad de sus miembros y contornos. Se ha prescindido en lo posible de los rasgos corporales distintivos; las figuras masculinas y femeninas se parecen entre sí todo lo que permite la diferencia de sexo; son como hermanos gemelos, concebidos en un espíritu de sutil encanto y beatitud ultraterrena.

En el nivel más alto, cerca del borde superior, hay representados dioses y más dioses acercándose al milagro, saludando y adorando con las manos levantadas: el dios sol, reconocible por su disco solar; otro con una poderosa diadema, acompañado de su reina consorte, su energía materializada o virtud específica *(śakti)*. No se ve ningún detalle o atributo particularizador que permita una identificación clara. Es un estilo que desdeña recargar la representación con pormenores que puedan distraer. Lo que refleja es la nota dominante de asombro y deleite que impregna a todos los seres que participan de la experiencia renovadora de vida.

La tónica de ferviente devoción y piadoso arrobamiento la establece el musgoso y gigantesco rey serpiente de la hendidura central. De él sale una atmósfera de entusiasmo religioso que se difunde por toda la composición y anima a la muchedumbre de figuras. El estilo idealista, al suprimir todos los rasgos particulares, alcanza una simplicidad sublime y transmite un sentimiento de dignidad, de gravedad, una austeridad de devoción, y una serenidad reposada henchida de poder latente. El rey nāga y su reina consorte, con las manos juntas en gesto de adoración, encabezan la expresión de ese sentimiento narrado por el monumento entero, sentimiento que motivó su realización y que debió de invadir a los peregrinos congregados ante él: admiración ante el flujo de abundancia que Dios envía al mundo, en el que tiene su complacencia.

IV

El deleite cósmico de Śiva

La «forma fundamental» y las «manifestaciones alegres»

El término *brahman* es neutro[65]. El Absoluto está más allá de los atributos diferenciadores del sexo, más allá de cualquier característica individualizadora y limitadora. Es la fuente trascendente que comprende toda posible virtud y forma. Del Brahman, del Absoluto, proceden las energías de la naturaleza que producen nuestro mundo de formas individualizadas, el mundo rebosante de nuestra experiencia empírica, que se caracteriza por las limitaciones, las polaridades, los antagonismos y la cooperación.

De acuerdo con la tendencia de la imaginación y la emoción del hombre, el Absoluto se personifica con miras al culto. La mente se lo representa como una divinidad suprema antropomorfa, «El Señor», el soberano omnipresente que gobierna los procesos de la vida del mundo. Este «Señor» es el que hace que ocurra el milagro Māyā de la evolución, la conservación y la disolución.

Hemos visto ya a Viṣṇu en este papel; analicemos ahora el simbolismo de Śiva. Entre las divinidades del panteón hindú, sólo las que no están demasiado estrechamente asociadas a funciones, actividades o secciones especiales de la naturaleza pueden servir de materialización del Absoluto personificado. Agni, el dios Fuego, aspecto concreto del elemento Fuego[66], está demasiado particularizado para representar el origen de los cinco elementos. Del mismo modo, Vāyu, el dios Viento, se ha especializado en representar el elemento aire en movimiento, de ahí que no pueda representar lo Universal. Indra es ante todo señor de las nubes,

de la tormenta y de la lluvia. Incluso la figura de Brahmā es poco satisfactoria, a pesar de ser miembro de la más alta tríada hindú, en la que Él es el creador, Viṣṇu el conservador y Śiva el destructor. Porque en la mitología hindú Brahmā personifica exclusivamente el aspecto positivo del proceso vital del universo, y nunca se le representa destruyendo lo que ha producido. Simboliza exclusivamente la fase creadora, la pura espiritualidad. En sus mitos, a lo largo de multitud de actitudes y actividades mutuamente antagónicas, no muestra ese carácter enigmático, autocontradictorio y ambivalente que le haría apto para representar de manera personalizada la naturaleza paradójica y omnicomprensiva del Absoluto. En cambio Viṣṇu y Śiva, al igual que la diosa Madre del mundo, están sumamente caracterizados como terribles y benévolos, creadores y destructores, horrendos y atractivos. Por tanto, los tres están eminentemente capacitados para representar el Plenum Último.

Śiva y Viṣṇu aparecen en el hinduismo moderno como dioses de igual estatura: son, respectivamente, las máscaras o actitudes destructora y conservadora del Supremo[67]. Viṣṇu, en sus mitos, «se convierte» en Śiva, adopta la apariencia de Śiva cuando efectúa la disolución periódica de todas las cosas. Por otro lado, a Brahmā se le describe como mero instrumento de la función creadora del Providente, como primer Ser nacido, sentado sobre el loto que brota del ombligo de Viṣṇu como manifestación antropomorfa de la energía demiúrgica de Viṣṇu, y de ningún modo el igual del Gran Dios[68].

Cuando Śiva, más que Viṣṇu, ocupa el centro del escenario, el papel del Brahman personalizado se colorea con la muerte y la destrucción. Porque, en tanto Viṣṇu evoca un sentimiento de las cualidades amables de la vida –y representa de este modo el carácter creador y conservador–, el severo ascetismo de Śiva asola los campos del renacimiento. Su presencia niega y trasciende el calidoscopio de los sufrimientos y los gozos. No obstante, concede sabiduría y paz; y no es sólo terrible, sino profundamente benévolo. Del mismo modo que Viṣṇu es destructor, Śiva es

creador y providente; su naturaleza trasciende e incluye a la vez todas las posibilidades del mundo viviente.

La plenitud de las funciones y aspectos mutuamente antagónicos de Śiva se evidencia en el hecho de que sus adoradores lo invocan con un centenar de nombres. Se le describe también bajo veinticinco «manifestaciones alegres» *(līlāmūrti)*; o dieciséis, según otra tradición. De vez en cuando nos encontramos reducida a cinco la multiplicidad de aspectos expresivos: 1) Manifestación benefactora *(anugrahamūrti)*; 2) Manifestación destructora *(saṃhāramūrti)*; 3) Vagabundo mendicante *(bhikṣāṭanamūrti)*; 4) Señor de danzarines *(nṛttamūrti)*; 5) Gran Señor *(maheśamūrti)*. Entre los títulos incluidos en las listas más largas están los de Dios con la Luna en el Pelo *(candraśekhara)*, Sostenedor del Ganges *(gaṅgādhāra)*, Matador del Demonio Elefante *(gajasaṃhāra)*, Consorte de la Diosa Umā y Padre de Skanda, el Dios de la Guerra *(somāskanda)*, Señor Mitad Mujer *(ardhanārīśvara)*, Señor del Pico *(śikhareśvara)*, Señor de los Médicos *(vaidyanātha)*, Destructor del Tiempo *(kālasaṃhāra)*, Señor del Ganado *(paśupati)*, Benefactor *(śaṅkara)*, El Favorable *(śiva)*, El Aullador *(rudra)*.

Pero el objeto fundamental y más común de culto en los santuarios de Śiva es el falo o liṅga. Esta forma del dios puede remontarse al culto de los primitivos símbolos líticos del periodo neolítico. Ya en Mohenjo- Daro[69] el liṅga aparece junto a otros símbolos importantes parecidos a los utilizados en la iconografía hindú posterior (fig. 17). El liṅga denota la energía creadora masculina de Śiva; y en oposición a todas las representaciones del dios, es llamado «lo fijo o inamovible» *(dhruva)*, «la forma fundamental» *(mūlavigraha)*. Comparadas con él, las otras representaciones se consideran secundarias.

Las imágenes antropomorfas son conocidas como «movibles» *(cala)*, «figuras de fiesta o de ceremonial» *(utsavamūrti)*, «imágenes para las festividades» *(bhogamūrti)*. Hay que sacarlas en procesión durante las celebraciones, o colocarlas en las estancias y galerías del templo para edificación de los devotos. En fila a lo largo de los corredores que rodean o

conducen al altar principal, muestran los diversos aspectos o manifestaciones del dios y componen una instructiva galería de retratos para el devoto peregrino.

El gran templo caverna de Elefanta, cerca de Bombay, uno de los monumentos más bellos e impresionantes del arte religioso hindú, está adornado con multitud de representaciones antropomorfas de Śiva, así como con escenas de su rica mitología. El santuario central de este inmenso recinto es un templete cuadrado, simple, monumental, con cuatro entradas en los cuatro lados, cada una custodiada por un par de guardianes divinos de las puertas. Dentro está el austero símbolo del liṅga, del que emana a los cuatro cuadrantes su energía productora de todo. Este liṅga, como principal imagen de piedra, constituye el centro de la cella, el santo de los santos o «casa útero» *(garbha-gṛha)*. Se alza serenamente en el lugar más recóndito del organismo del templo, constituyendo el centro vital de la cueva.

Como símbolo de la energía creadora masculina, el liṅga se combina a menudo con el símbolo primario de la energía creadora femenina, la yoni, que constituye la base de la imagen de cuyo centro se alza. Esto sirve de representación de la unión creadora que genera y sostiene la vida del universo. El liṅga y la yoni, Śiva y su diosa, simbolizan las fuerzas antagónicas aunque cooperantes de los sexos. Su Sagrado Matrimonio (en griego, *hieròs-gámos*) se representa de mil maneras en las distintas tradiciones de la mitología mundial. Son los padres arquetípicos, el Padre y la Madre del Mundo, los primogénitos de las parejas de opuestos, la primera bifurcación de la relidad cosmogónica primordial, ahora reunida en armonía productiva. Bajo la forma del Padre Cielo y la Madre Tierra, fueron conocidos por los griegos como Zeus y Hera, Urano y Gea, y por los chinos como T'ien y Ti, Yang y Yin.

Hay una historia instructiva sobre el origen del liṅga[70] que se cuenta para explicar una curiosa imagen fálica conocida por la tradición medieval posterior de la India meridional. En este mito se representa a Śiva al-

alcanzando una trascendental victoria sobre las otras dos divinidades supremas de la tríada hindú, Brahmā y Viṣṇu; dicha victoria, a juzgar por los textos literarios, corresponde a un acontecimiento histórico real. Porque en los Purāṇa clásicos anteriores[71] Śiva no es más que una función o máscara adoptada por Viṣṇu cada vez que se acerca el momento de la reabsorción del universo. Solamente en una estratificación posterior del mito puránico[72] vemos que Śiva empieza ejercer en solitario, con independencia, las tres grandes funciones mundiales de creación, providencia y destrucción.

El mito del «Origen del Liṅga» *(liṅgodbhava)*[73] se inicia con la familiar situación primordial: no hay universo; sólo agua, y la noche sin estrellas del intervalo inerte entre la disolución y la creación. En el océano infinito todas las semillas, todas las potencialidades de la evolución subsiguiente reposan en un estado letárgico indiferenciado. Viṣṇu, personificación antropomorfa de este fluido vital, flota –como hemos visto antes– en y sobre la sustancia de su propia esencia. En forma de gigante luminoso, está recostado sobre el elemento líquido, brillando con el constante resplandor de su energía bienaventurada.

Pero he aquí que tiene lugar un nuevo y asombroso acontecimiento: Viṣṇu percibe de repente otra aparición luminosa que se le acerca a la velocidad de la luz, brillando con la intensidad de una galaxia de soles. Es Brahmā, modelador del universo, tetracéfalo, lleno de sabiduría yogī. Sonriendo, este recién llegado pregunta al gigante recostado:

–¿Quién eres tú? ¿Cómo te has originado? ¿Qué haces aquí? Yo soy el primer progenitor de todos los seres. ¡Soy El nacido de sí mismo!

Viṣṇu no estuvo de acuerdo.

–De ningún modo –protestó–; soy yo el creador y destructor del universo. Yo lo he creado y destruido una y otra vez.

Las dos poderosas presencias empezaron a rebatirse sus mutuas pretensiones, y a pelearse. Y mientras discutían en el vacío intemporal, vieron emerger del océano un liṅga altísimo coronado de llamas. Aumenta-

ba velozmente hacia el espacio infinito. Las dos divinidades dejaron su discusión y lo observaron con asombro. No podían medir ni su altura ni su profundidad. Y dijo Brahmā:

–Sumérgete tú; mientras, volaré yo hacia lo alto. Intentemos descubrir sus dos extremos.

Los dos dioses adoptaron sus conocidas formas animales, Brahmā de ganso, y Viṣṇu de jabalí. El ave se elevó hacia el cielo, y el jabalí se hundió en las profundidades. Fueron en direcciones opuestas, pero no pudieron alcanzar niguno de los extremos; pues mientras el jabalí descendía y Brahmā subía, el liṅga seguía creciendo y creciendo.

Poco después, el costado del falo prodigioso se abrió de golpe, y en la abertura en forma de nicho surgió Śiva, señor del liṅga, fuerza suprema del universo. Y mientras Brahmā y Viṣṇu se inclinaban ante él en adoración, éste se declaró solemnemente origen de ambos. Efectivamente, se anunció como Super-Śiva, como la tríada Brahmā, Viṣṇu y Śiva, el Creador, el Conservador y el Destructor, que él contenía y personificaba a la vez. Aunque emanados del liṅga, ellos, sin embargo, habitaban permanentemente dentro de él. Eran partes de él, y constituían Brahmā el lado derecho y Viṣṇu el izquierdo; aunque el centro era Śiva-Hara, «El que reabsorbe, El que devuelve o quita».

De este modo, Śiva aparece aumentado en el liṅga, realzado, acrecentado como elemento básico omnicomprensivo. El papel de destructor es ahora sólo una de sus tres manifestaciones principales. Junto a Brahmā el Creador y Viṣṇu el Conservador, Śiva el Destructor coexiste con Śiva el Supremo.

El fenómeno de la forma en expansión

Pero detengámonos ahora un instante en el monumento en el que se ha representado esta idea mitológica. Hace unos años visité el Museo Guimet de París para ver esta obra de arte que dicha institución acababa de adquirir por entonces. Yo conocía ya su mito. Y mientras la contemplaba,

caí en la cuenta de algo que inmediatamente reconocí como característico de otros monumentos y símbolos hindúes: un fenómeno particular de estilo, un efecto estético que no he encontrado en ninguna parte salvo en algunas de las creaciones hindúes más notables y significativas, y que yo llamaría «fenómeno de la forma creciente, o en expansión».

Para mí, está completamente claro ahora que este monumento particular no estaba pensado para ser contemplado, descifrado o entendido como algo estático, de dimensiones duraderas, concretas. Más bien debía leerse, de acuerdo con lo que sugiere el relato, como algo creciente. La columna debe verse como alargándose hacia arriba mientras el ganso-Brahmā asciende y el jabalí-Viṣṇu se sumerge. Puede decirse que esta escultura no conmemora o significa meramente el suceso mítico, sino que manifiesta realmente el proceso de su acontecimiento. Mientras Brahmā y Viṣṇu corren veloces en direcciones opuestas, la sustancia de la piedra se expande a la vez, aventajando el movimiento del uno y el otro. La roca sólida está aparentemente animada por una energía de crecimiento. La hendidura en forma de nicho que tiene en un costado parece efectivamente estar abriéndose, ensanchándose, para revelar la aparición antropomorfa de su interior. La masa estática y sólida de la piedra, por sutil artificio del artesano, se ha convertido en acontecimiento múltiple, dinamomorfo. En este sentido, la escultura se asemeja más a una película que a una fotografía.

La idea de que no hay nada estático, nada duradero, sino sólo el fluir de un proceso inexorable, con todas las cosas originándose, creciendo, corrompiéndose, desvaneciéndose... esta visión totalmente dinámica de la vida, del individuo y el universo, es (como ya hemos visto) una de las nociones fundamentales del hinduismo posterior. Lo hemos descubierto en el relato del Desfile de las Hormigas. Es la esencia del concepto de Māyā. La volveremos a estudiar en la Danza cósmica de Śiva, donde todos los rasgos y todas las criaturas del mundo viviente son interpretados como destellos fugaces de los miembros del Señor de la Danza. El fenó-

meno de la forma creciente o en expansión revela un efecto del traslado de ese «dinamismo total» típicamente hindú a un monumento sólido; el elemento inasible del tiempo está tejido, con su fluir imperceptible, en el trazo y la sustancia de un bloque de piedra.

Una vez que nos hemos dado cuenta de este efecto, lo podemos descubrir en todas partes; porque los artesanos hindúes han utilizado abundantemente este sutil artificio. Pensemos, por ejemplo, en el célebre relieve de Bādāmī, que se trata de una muestra del primitivo arte cālukya, del siglo VI d. C., y representa a Viṣṇu en su quinto avatāra: el enano que de repente se transforma en gigante cósmico. Según la leyenda, un poderoso demonio o titán había expulsado de sus sedes a todas las divinidades menores; a fin de arrancarle el mundo de sus garras terribles, Viṣṇu, esencia de todos los seres, conservador del universo, descendió –como había hecho antes a menudo y volverá a hacer más tarde– de su quietud trascendental a la esfera turbulenta del acontecer cósmico. Nacido de la buena mujer Aditi, madre de Indra y de las divinidades hermanas de Indra, apareció en forma de brahmán enano, del tamaño de un niño enclenque. Y esta personita sin importancia, graciosa, portadora de un quitasol, como suelen ir los brahmanes, solicitó humorísticamente audiencia al tiránico demonio y le pidió un don. Sólo quería el espacio que pudiera cubrir con tres de sus pasitos. Pero cuando el titán, divertido, le concedió de buen grado tan insignificante favor, el dios aumentó poderosamente de tamaño, creciéndole los brazos y las piernas de tal modo que con la primera zancada llegó más allá del sol y la luna, con la segunda alcanzó los límites del universo, y con la tercera regresó a pisarle la cabeza al enemigo vencido.

En el relieve de Bādāmī están representadas juntas la figura enana y la del gigante infinitamente expandida, plasmando respectivamente el principio y el desarrollo del milagro. El vencedor está retratado como a punto de poner el pie sobre la cabeza del enemigo, bien para aplastársela, bien (si reconocemos y rendimos culto a la Presencia) para bendecirle con el

contacto de su pie. La tiara del dios en expansión llena el marco superior de la composición y parece a punto de hacer saltar los límites del espacio. En esta impresionante figura central está reflejado el carácter dinámico del universo con todas sus criaturas, tal como lo concibe la filosofía hindú. En conjunto, la obra debe leerse y comprenderse, no como un símbolo estático, sino como un acontecimiento: habla de algo que está sucediendo. La cualidad del tiempo impregna la materia inerte de la piedra. El fluir y el crecimiento transforman la sustancia mineral en un organismo en expansión interminable.

En Parel, cerca de Bombay, hay una imagen colosal de Śiva en la que este peculiar efecto escultórico está conseguido de manera especialmente asombrosa (fig. 19). El gran bloque de granito blanco, de cerca de cuatro metros de alto, cuya ejecución data del año 600 d. C. aproximadamente, fue desenterrado casualmente cuando se estaba construyendo una carretera. Los detalles están inacabados. Abajo, en el centro, se ve la figura gigantesca del dios firmemente erguido sobre ambas piernas *(samapādasthānaka)*. Su mano derecha, levantada y sosteniendo un rosario, tiene el gesto de la enseñanza *(vyākhyāna-mudrā)*. El objeto de la mano izquierda bajada ha quedado sin terminar, así como otros muchos detalles secundarios, y no está lo bastante claro como para poderlo identificar. De la cintura a los tobillos, la figura se cubre con un vestido de tejido fino y adherido, cuidadosamente plegado y remetido en la parte de arriba. Tiene el pecho y los hombros descubiertos, y se adorna con pulseras y un collar. El tocado de la cabeza consiste en el tradicional moño recogido y levantado del gran yogī de los dioses.

Emergiendo por encima de esta divinidad hay una segunda, su doble, que sostiene con la mano izquierda un atributo de Brahmā –el jarro de agua del asceta mendicante *(kamaṇḍalu)*–, mientras hace con la derecha el gesto de meditación *(dhyāna-mudrā)*. A continuación, de esta segunda emerge una tercera que extiende diez brazos en semicírculo, en forma de corona, y sujeta instrumentos emblemáticos: una espada, un rosario y di-

versos objetos: un lazo, un escudo, un objeto circular con asa, un jarro.. símbolos, por un lado, del héroe cósmico, vencedor de los poderes demoníacos, y por otro del asceta arquetípico, representante de la espiritualidad. Todos son propios del Śiva multifacético.

Pero a estas tres figuras centrales que componen un pilar en forma de liṅga se suman otras que brotan de ellas a derecha e izquierda: con violento aunque majestuoso impulso, irrumpen como ramas en ambas direcciones. Probablemente representan a las huestes o *gaṇa* del dios, sus seguidores y servidores, que se asemejan en ademán, figura, atuendo y atributos a la propia divinidad. Unas llevan instrumentos musicales, un tambor, una flauta. En el nivel inferior del monumento se apretujan cinco figuras semejantes, toscamente esbozadas; sólo una está completamente terminada. Corresponden a las cinco huestes de seguidores de Śiva, cada una representada por un individuo. Luego, a uno y otro lado de las dos figuras superiores de la columna central, que emergen y crecen una de otra, se repite vigorosamente el motivo con la emanación de formas laterales. Aquí los múltiplos del dios central reproducen con ambas manos los gestos *(mudrā)* de la figura del centro y exhiben idénticos símbolos. Con las piernas en actitud de vuelo, irrumpen del pilar axial Śiva, elevándose de sus puntos de origen. Tienen el rostro apartado de él, como para confirmar su identidad intrínseca con el centro.

En esta obra audaz y monumental lo accesorio, reducido al mínimo, está ejecutado en un estilo extremadamente simple: los anillos, las pulseras y los brazaletes son lisos. Mientras que en muchas imágenes hindúes (fruto de la visualización interior y destinadas a ella) se insiste tanto en los detalles ornamentales que la pieza se asfixia en pedantería estática, en este caso están enérgicamente atenuados en favor de un *élan* espléndido, vigoroso y casi arrollador. Este relieve está concebido, y el ojo debe leerlo así, como un proceso sin fin. La gigantesca losa de granito parece dilatarse, vertical y horizontalmente con la fuerza vital de los cuerpos atléticos que laten y respiran en su superficie.

La fuerza física de las siete figuras principales se encuentra acumulada en sus pechos espléndidos. Son bellos ejemplos del pecho típico del valeroso héroe hindú de hombros anchos y cintura estrecha, del superhombre indio (*mahāpuruṣa)*, y también del ancho pecho del yogī perfecto, entrenado en los ejercicios respiratorios y capaz de acumular cantidades infinitas del elemento vital del *prāṇa*, «el aliento».

La obra es un «Śiva Trimūrti»[74], interpretación de la exfoliación de Śiva en tres apariencias o aspectos *(tri-mūrti)*. Los purāṇa śivaítas proclaman que este dios, personificación del Absoluto, se manifiesta en primer lugar con el aspecto de *sattva*, el primero de los tres *guṇa* o cualidades de la materia cósmica: la cualidad de la serenidad y la calma. En esta fase de la manifestación, Śiva es Viṣṇu. En y por la divina esencia, pues, se halla descansando, sin que le turbe ningún impulso creador; todas las cualidades y energías se equilibran recíprocamente creando un estado de armonía sin movimiento. Pero esta actitud estática, letárgica, este sueño autosuficiente y omnicomprensivo del Absoluto se convierte a continuación en movimiento: el loto brota del agua, Brahmā surge a la existencia, el universo empieza a desarrollarse. Śiva con el aspecto de Viṣṇu, origina a Brahmā, el creador, en forma de emanación: la figura central de la columna axial del monumento. Éste es el dios con aspecto de *rājā*, segundo de los tres *guṇa* o cualidades: el de actividad, energía ígnea y emoción. Aquí el Ser Altísimo despliega el mundo fenoménico de su propia sustancia. Finalmente desarrolla un tercer aspecto, el de Kāla-Rudra, el Tiempo devorador de todas las cosas que se traga cuanto produce. Se trata de Śiva en su aspecto estrictamente destructivo, que causa la disolución periódica del universo. Kāla-Rudra es una personificación de la sustancia divina con el aspecto de *tamas*: cualidad o principio de las tinieblas, de la obstrucción, de la ira, de la monotonía, de la tristeza.

A Śiva se le llama el Gran Señor *(maheśvara)* cuando se le considera personificación de la plenitud del Absoluto. Es a él a quien se representa en este relieve. La trinidad de la columna central es una y la misma

esencia en tres actitudes; las figuras secundarias son emanaciones de esta esencia en los cinco elementos y formas del mundo[75]. Así que todas las figuras de este monumento muestran el mismo semblante y los mismos rasgos; parecen iguales porque en definitiva son una sola. La filosofía y la ortodoxia hindúes de la iluminación son fundamentalmente monistas, monoteístas, a pesar de las huestes de dioses y seres humanos que pueblan la mitología. Las multitudes de apariciones son sólo especializaciones, virtudes específicas, actitudes, componentes, facetas. Consideradas desde el punto de vista de lo divino mismo (posición alcanzada en la iluminación del yoga), los aspectos aparentemente contradictorios de la existencia –creación, duración, disolución– son uno y el mismo en cuanto a origen, significado y fin. Son autoexpresiones fenoménicas cambiantes de una única sustancia divina o energía de la vida, la cual, aunque revelada de forma triple, está en definitiva más allá de los cambios que parece recibir y que por tanto no la afectan. La meta de la sabiduría hindú es la comprensión de esta unidad. Poder no ser confundido por el juego fluido de la energía Māyā, sino gozar de la visión incluso de la más desgarradora de sus manifestaciones, constituye la victoria y el solaz de esta visión. La sabiduría hindú, la religión hindú, aceptan el destino y las formas de la muerte como tonos oscuros de una sinfonía cósmica, música tremenda que, paradójicamente, es expresión de la suprema quietud y silencio del Absoluto. Cada momento de la experiencia está empapado de profundo gozo dionisíaco, más profundo que los dolores y desgracias que rompen la superficie de nuestras vidas y nuestros mundos. En el espíritu hindú, como en esta maravillosa obra maestra granítica de Parel, hay un equilibrio último, maravilloso, entre el dinamismo del constante proceso-manifestación-evolución y el reposo estático y sereno del ser eterno. Este monumento pretende enseñar la unión y coincidencia total de toda clase de opuestos en la única fuente trascendente. De ella fluyen y a ella regresan otra vez[76].

Śiva-Śakti

Hay muchas formas de representar la diferenciación del Absoluto en parejas de opuestos antagónicas aunque cooperantes. Entre las más antiguas y habituales está la basada en la dualidad de los sexos: el padre Cielo y la madre Tierra, Urano y Gea, Zeus y Hera, el Yang y el Yin chinos. Este convencionalismo se ha desarrollado de manera especial en las tradiciones hindú y budista posteriores, donde, aunque la simbolización externa en imágenes es sorprendentemente erótica, las connotaciones de las formas son casi exclusivamente alegóricas. Las lecturas más complicadas y reveladoras de esta vívida escritura pictórica son las de los llamados tantra: textos religiosos que representan a las escuelas śivaítas del último gran periodo del hinduismo. En la pareja primordial que genera las esferas del ser debemos ver personificada la esencia divina en su aspecto productivo, polarizada para una fecunda autorreflexión[77].

Un espléndido ejemplo del Dios y la Diosa en el juego erótico aparece en un relieve bengalí que representa a Śiva con su consorte (fig. 21). Ésta está sentada sobre el muslo izquierdo del Dios y le rodea los hombros con el brazo derecho, en tanto él la sujeta suavemente por la cintura con el brazo izquierdo. Los dos rostros, rígidos como máscaras, se miran con intensa emoción. Y mirándose con profundo y eterno arrobamiento, participan del secreto conocimiento de que, aunque aparentemente dos, son fundamentalmente uno. Por el universo y sus criaturas, el Absoluto se ha desplegado en apariencia en esta dualidad, y de ella proceden todas las polaridades, antagonismos y distinciones de fuerzas y elementos de la vida que caracterizan el mundo fenoménico. Ajorcas, pulseras, brazaletes, ricos collares y diademas reales adornan a la majestuosa pareja. Están sentados en un trono de lotos que simboliza la divina energía creadora. Bajo la pierna izquierda doblada de Śiva hay un cojín de lotos más pequeños, y hay dos cojines más bajo los dos pies de la divina pareja que cuelgan hasta el suelo. Debajo de estos dos cojines descansan sus respectivos vehículos animales *(vāhana)*: el león, doble de la Diosa, y Nandi, el toro de Śiva.

Śiva tiene cuatro brazos. Con uno sujeta a su consorte, con otros dos exhibe el tridente (su arma como héroe) y el rosario (su emblema como asceta), que simbolizan la combinación en él del principio activo y el contemplativo, el extravertido y el introvertido. La segunda mano derecha, delante del pecho, sostiene un símbolo en forma de tallo trenzado con un zarcillo de loto enroscado, y coronado con pétalos de loto. Evidentemente, es el liṅga, símbolo de la esencia productora de la divinidad. Lo muestra en silencio a la Diosa, mientras ella, con la mano izquierda, alza su complemento: un símbolo hinchado, convexo, marcado con un surco.

En la parte inferior de la composición, a la derecha, aparece a escala diminuta Gaṇeśa, con su cabeza de elefante, «Señor *(īśa)* de las huestes *(gaṇa)*» e hijo de ambos[78]; la trompeta de este dios, una caracola, descansa cerca, sobre un trono de trípode. En el otro extremo, a la izquierda, está representado Skanda Kārttikeya, el otro hijo de la pareja divina, tocando un tambor con los dedos de su mano izquierda, y blandiendo detrás de su cabeza una espada. Justo encima de estos dos están los retratos del donante y su familia, ofreciendo flores con las manos juntas. El padre, al lado de Śiva, está acompañado de su hijo, y la madre, junto a la Diosa, está con sus dos hijas. De este modo se enseña a la pareja humana a participar en la unión mística de lo divino: ellos, también, son una sola carne.

Dos servidoras celestiales están de pie a uno y otro lado del trono de lotos –a la altura del pecho de la pareja divina–, con sus espantamoscas hacia abajo. Estas portadoras del couri[79] flanquean por lo general a los personajes reales sentados en majestad, aunque lo normal es que tengan el espantamoscas levantado. En este caso, las servidoras están tan distraídas ante el arrobamiento piadoso de la pareja que olvidan su cometido. Efectivamente, la emoción con que el dios y su esposa se miran afecta a todas las figuras, humanas y divinas, que tienen el privilegio de contemplar la escena. No sólo los donantes y las portadoras del couri, sino el nutrido séquito de Śiva de la parte superior, los músicos celestiales, están llenos

de exaltada beatitud. El rostro que corona el marco del trono es una máscara demoníaca ornamental que corrientemente se encuentra en los santuarios de Śiva y sobre las puertas de los templos de Śiva. Es un recurso apotrópeo llamado *Kīrttimukha*, «El Rostro de Gloria»: manifestación del aspecto terrible del dios, cuya función es alejar al impío y proteger al devoto.

En piedra y en bronce, este tema clásico del Dios y la Diosa aparece una y otra vez, diversamente modulado, en los monumentos del arte hindú. El Dios y la Diosa son la primera autorrevelación del Absoluto: lo masculino es personificación del aspecto pasivo que conocemos como Eternidad; lo femenino, de la energía activadora *(śakti)*, del dinamismo del Tiempo. Aunque aparentemente opuestos, son en esencia uno. El misterio de su identidad está consignado aquí en forma de símbolo. El Dios es el que hemos contemplado triplemente en el monumento de Parel; el que habita en la «figura raíz» del liṅga. La Diosa es la yoni, la madre útero de los eones eternamente cíclicos, de los universos que se extienden interminablemente en el espacio, de cada átomo de célula viviente. Se la llama «Fuerza Universal» *(śakti)*. «La más Hermosa de los Tres Mundos» *(tri-pura-sundarī)*, en los mitos es conocida como Umā, Durgā, Pārvatī, Kālī, Cāmuṇḍā, Gaurī Haimavatī, Vindhyavāsinī. Tiene su réplica viviente en cada mujer, igual que el Dios en cada hombre.

Pero estas parejas sentadas presentan el misterio de manera estática. Un símbolo más dinámico –característicamente indio en su modo de plasmar la forma creciente o en expansión– es el representado por el profundamente elocuente Śrī Yantra. El «Yantra auspicioso», el «Yantra por encima de los Yantra» (fig. 24). Aunque en apariencia no es más que un dibujo geométrico, esta intrincada composición lineal se concibe y se traza como un soporte para la meditación; más exactamente, para una visualización concentrada y una íntima experiencia interior del juego polar y paradoja rompedora de toda lógica de la eternidad y el tiempo. Pero antes de que llegue a revelar su significado y de que el espíritu empiece

a experimentar sus efectos, el observador debe comprender la relación exacta de su conciso trazado con los principios básicos de la metafísica oriental. Esta composición resume en un simple momento todo el sentido del mundo del mito y el símbolo hindúes.

De modo que, para empezar: ¿qué significa el término «yantra»? El sufijo *-tra* se utiliza en sánscrito para formar sustantivos que designan instrumentos o herramientas. Por ejemplo, *khan* significa «cavar», *khani* «excavar o arrancar de raíz»; *khanitra* es «herramienta para cavar, pala, azada, pico, legón, primitivo palo plantador». Asimismo, *man* (relacionado etimológicamente con «mental») significa «pensar o tener en la mente»; *mantra*, por tanto, es «instrumento para evocar o producir algo en nuestra mente»; concretamente, «fórmula sagrada o encantamiento mágico para evocar o traer a la mente la visión y presencia interior de un dios»[80]. De manera análoga, *yantra* es un instrumento para hacer *yam*.

¿Cuál es, entonces, el significado de *yam*? «Contener, someter, gobernar, controlar». El verbo *yam* significa adquirir control sobre la energía inherente a algún elemento o ser. Por consiguiente, *yantra* designa en primer lugar cualquier tipo de máquina –o sea, máquina en el sentido pretécnico y preindustrial: un dique para contener agua para el riego, una catapulta para arrojar piedras contra una fortificación...–, cualquier artefacto construido para producir energía con la finalidad que al hombre se le ocurra. En la tradición devocional hindú, «yantra» es un término general que designa los instrumentos del culto, a saber: ídolos, cuadros o diagramas geométricos. Un yantra puede servir: 1) de representación de alguna personificación o aspecto de lo divino; 2) de modelo para el culto de una divinidad inmediata al corazón, una vez que el iniciado ha desechado la parafernalia de la devoción externa (ídolos, perfumes, ofrendas, fórmulas pronunciadas de manera audible); 3) de una especie de mapa o plano de la evolución gradual de una visión, en tanto identifica al Yo con su contenido (el cual va variando lentamente), es decir, con la divinidad en todas sus fases de transformación. En este caso el yantra contiene elementos dinámicos.

Podemos decir, pues, que un yantra es un instrumento destinado a contener las fuerzas psíquicas concentrándolas en un dibujo, de tal manera que el poder visualizador del devoto es capaz de llegar a reproducirlo. Es una máquina para estimular las visualizaciones, meditaciones y experiencias internas. El yantra puede inspirar una visión estática de la divinidad que se debe adorar, de la presencia sobrehumana que se debe realizar, o puede dar lugar a una serie de visualizaciones que surgen y se despliegan unas de otras como eslabones o pasos de un proceso.

Este segundo caso es más rico e interesante, y exige más al iniciado. Funciona en dos direcciones: primero hacia delante, como el curso de una evolución; luego hacia atrás, como un proceso de involución, deshaciendo las visiones previamente desplegadas. Es decir, repite en miniatura las etapas o aspectos de la manifestación del Absoluto en la evolución e involución del mundo. Además, requiere el poder visualizador por parte del devoto para seguir las dos trayectorias de este doble proceso de creación y disolución: por un lado, como desarrollo temporal y espacial; pero por el otro, como algo que trasciende las categorías de espacio y tiempo, como una simultaneidad de aspectos antagónicos en una única Esencia. Así, mientras de un lado los diagramas dinámicos sugieren un proceso continuo de expansión del centro del dibujo a la periferia y exigen el paso del tiempo para su curso, por otro han de entenderse como una jerarquía duradera, o un escalonamiento de grados del ser que se manifiestan simultáneamente, con el valor más alto situado en el centro. Estos grados simbolizan las diversas transformaciones o aspectos del Absoluto en el plano fenoménico de la Māyā-Śakti[81], y al mismo tiempo proporcionan un análisis pictórico de la estructura alma-cuerpo del hombre; porque la Esencia altísima *(brahman)*, núcleo del mundo, es idéntica al Yo altísimo *(ātman)*, médula de la existencia humana[82]. Por tanto, las visualizaciones, meditaciones y experiencias generadas por el yantra deben considerarse, no sólo como reflejos de la esencia divina en su producción y destrucción del universo, sino al mismo tiempo (dado que los procesos

del mundo y las etapas de la evolución se duplican en la historia y en la estructura del organismo humano) como emanaciones de la psique del devoto. Cuando se utilizan en relación con la práctica del yoga, los contenidos del diagrama yantra representan etapas de conciencia que conducen del estado diario de ingenua «ignorancia» *(avidyā)*, a través de la experiencia yoga, a la realización del Yo Universal *(brahman-ātman)*.

Los elementos del Śrī Yantra (fig. 24) típicos de todo el género son: 1) un marco cuadrado exterior, formado mediante líneas rectas quebradas conforme a una pauta regular; 2) una serie de círculos concéntricos y pétalos de loto estilizados; 3) una composición concéntrica de nueve triángulos que se interpenetran. El marco cuadrado se llama, en la tradición tántrica, «estremecido» *(śiśirita)*; es decir, tembloroso, como de frío. Esta curiosa expresión no alude a su significado simbólico sino a su forma. Lo que representa el marco «estremecido» es un santuario cuadrado con cuatro puertas que se abren a los cuatro cuadrantes, un rellano delante de cada entrada, y un tramo de escalera que sube del suelo al piso elevado del santuario. Este santuario es sede *(pīṭha)* de la divinidad, y debe considerarse el centro del corazón del devoto. En él reside su «Deidad escogida» particular *(iṣṭa-devatā)*, la cual, finalmente, debe ser entendida como una simbolización del núcleo divino de su propia existencia, de su Yo eterno y superior[83].

El carácter de la línea «estremecida» que denotan los cuatro muros de un santuario cuadrado se vuelve especialmente evidente cuando el dibujo básico lineal se rellena con colores y figuras. Éste es el caso más corriente en el Tíbet, donde una tradición lamaísta de dibujos circulares *(maṇḍala)*, ampliados en cuadros soberbios, ha producido un tesoro inagotable de formas espléndidas. Esta tradición budista del norte se desarrolló bajo la influencia de doctrinas fuertemente impregnadas de ideas hindúes –en especial de la de Śiva-Śakti–. Por ejemplo, en el hermoso techo del templo de la ciudad santa de Lhasa –reproducido en la figura 25– aparece un diagrama yantra perfecto, pero con una imagen del Buda en la

postura de la Iṣṭa Devatā y ampliaciones estrictamente budistas por todas partes. El personaje del centro es el eterno, primordial Ādi Buda, o Vairocana. Irradiando de él hacia los cuatro cuadrantes y los cuatro puntos intermedios hay ocho dobles o manifestaciones de su esencia, los cuales se diferencian por sus colores, gestos y atributos especiales. Éstos designan los componentes específicos que salen del Absoluto inmóvil y vienen al mundo. Iluminando y manteniendo desplegado el universo, se representan como contenidos en el corazón de la flor cósmica. Ésta, a su vez, está alojada en el interior del santuario cuadrado, y en cada uno de los cuatro cuadrantes hay una puerta meticulosamente trazada. Más allá hay presencias menores, guardianas de las puertas, quitasoles ceremoniales y demás símbolos del culto lamaísta. Por último, en el borde más alejado del loto del universo creado hay representada como una corola gigantesca de sesenta y cuatro pétalos de diversos colores.

Detengámonos un momento a explicar y analizar el significado de la figura del Buda. Desde el punto de vista del Bodhisattva perfecto, o espíritu del Buda, hay sólo una esencia, a saber, la budeidad, la iluminación misma, el increíble estado o esencia que se realiza y se alcanza cuando se trascienden todos los productos y efectos de la ignorancia de la Māyā. Se trata de la pura «talidad» o «esodad» más allá de las calificaciones diferenciadoras, de las limitaciones y características definidoras. Es *tatha-tā*; literalmente, «el estado *(-tā)* de ser "así" *(tathā)*». *Tathā* significa «sí, así es, así sea, amén». Es la afirmación cotidiana y sincera. De ahí que el término *tatha-tā*, la «talidad», represente el aspecto absolutamente positivo de la iluminación del nirvāṇa, único estado o esencia realmente real, que no se puede deshacer ni disolver. Todos los demás estados de conciencia –el estado vigil con sus experiencias sensoriales, su pensar y sentir, el estado de sueño con sus apariciones sutiles, incluso los estados de experiencia «superior»– se construyen y se disuelven otra vez. Pero el estado *tatha-tā* es indestructible, porque es a la vez experiencia y realidad del Absoluto. Y se califica de «diamantino» *(vajra)* porque no se puede escindir, desinte-

grar, disolver o arañar ni por violencia psíquica ni por el poder del pensamiento analítico crítico.

El único símbolo antropomorfo posible para *tatha-tā* es el Buda, aquel que ha alcanzado la experiencia de lo diamantino. Y el objeto o utensilio simbólico más apropiado es el rayo, arma del Padre Cielo y posteriormente de Indra, rey de los dioses. Por tanto, el rayo (*vajra*, el mismo término que «diamantino») es emblema característico de una escuela especial de la doctrina budista que se llama a sí misma vajrayāna, «Vehículo del rayo irresistible», «Camino hacia la realidad diamantina de la Verdad trascendente». El *vajra* aquí figura normalmente en todas las fases de la decoración iconográfica. Aparece como vara mágica para exorcizar las fuerzas malignas, o como mango de la campana utilizada para marcar la hora de recitación de los textos sagrados. En el dibujo cenital del templo de Lhasa ocho vajras rodean al Buda central, dieciséis a las ocho emanaciones, y treinta y dos circundan el borde exterior del loto cósmico. Además, está el principal atributo de un importantísimo tipo de Buda alegórico conocido como Vajra-dhara, «El que sostiene o esgrime *(dhara)* la Sustancia diamantina, o arma *(vajra)*». Esta figura está considerada como la Personalización suprema de la talidad de la Realidad; por tanto, se la denomina Vajra-sattva, «Aquel cuya esencia, o ser *(sattva)* es la Sustancia diamantina». Igual que los animales «determinantes» de los dioses hindúes son en esencia idénticos a las formas antropomorfas que sostienen, así, en el caso de este símbolo supremo de la secta vajrayāna, el rayo diamantino es idéntico al Buda que lo tiene en la mano.

Como símbolo del Absoluto que engendra y sostiene el mundo fenoménico, a Vajradhara-Vajrasattva se le representa sentado en el trono de loto. Dado que este loto es originalmente signo exclusivo y «vehículo» de la diosa Padmā –madre, o yoni, del universo–[84], es simbólico del poder creador *(śakti)* de la Sustancia eterna, diamantina, inmortal. Así, pues, un Buda sobre o en el loto simboliza la esencia de la iluminación que impregna y sostiene el universo del Tiempo.

En la iconografía del Tíbet encontramos corrientemente un símbolo alternativo de este misterio basado en el modelo hindú del Dios y su Śakti Vajradhara en estrecho abrazo con su doble femenino (fig. 22). Ésta es una fórmula conocida en tibetano como «Yab-Yum». Las dos figuras se funden en una suprema concentración y absorción, sentadas sobre un trono de loto en augusta actitud de serenidad imperturbable. Las dos visten enjoyados atavíos y están coronadas con tiaras de Bodhisattva. No podría representarse de manera más majestuosamente íntima la identidad última de la eternidad y el tiempo, el nirvāṇa y el saṃsāra, los dos aspectos del Absoluto revelado.

Volviendo ahora al Śrī Yantra, podemos percibir, bajo el dibujo lineal abstracto, a esta misma pareja primordial. Hay en él nueve triángulos que se interpenetran, cinco apuntando hacia dentro y cuatro hacia fuera. El triángulo que apunta hacia abajo es un símbolo femenino y corresponde a la yoni: se llama «śakti»[85]. El triángulo que apunta hacia arriba es masculino, es el liṅga, y se llama «fuego» (*vahni*). *Vahni* es sinónimo de *tejas*, «energía ígnea, calor solar, esplendor real, fervor amenazador del asceta, calor corporal del organismo de sangre caliente, fuerza vital condensada en la semilla masculina». Así, pues, los triángulos vahni denotan la esencia masculina del dios, y los triángulos śakti la esencia femenina de su consorte.

Los nueve significan la primitiva revelación del Absoluto en cuanto se diferencia en polaridades graduadas, en actividad creadora de las energías cósmicas masculina y femenina en las etapas sucesivas de la evolución. Muy importante es el hecho de que no se representa el Absoluto mismo, lo verdaderamente real. No puede representarse porque está más allá de la forma y el espacio. El Absoluto debe visualizarlo el devoto concentrado como un punto o mota evanescente, «la gota» *(bindu)*, en medio del juego recíproco de todos los triángulos. Este Bindu es el punto de poder, el centro invisible, elusivo, del que se expande el diagrama entero. Ahora bien, mientras cuatro de los triángulos śakti se entrelazan con sus du-

plicados-vahni, el quinto, interior, queda libre para unirse con el Punto invisible. Se trata de la Śakti primordial, consorte del Śiva trascendental, energía creadora como manifestación femenina del Brahman puro e inactivo, del Gran Original.

Al igual que las imágenes Śiva Śakti, la de Śrī Yantra simboliza la Vida –la universal y la individual– como una interacción continua de opuestos cooperantes. Los cinco triángulos femeninos superiores en expansión de arriba y los cuatro masculinos que emergen de abajo significan el proceso continuo de la creación. Se hunden unos en otros como una serie ininterrumpida de relámpagos, y reflejan el momento procreador eterno... dinamismo que se expone, no obstante, en un dibujo estático de reposo geométrico. Se trata del arquetípico *hieròs gámos*, o «matrimonio místico», representado en un diagrama abstracto: clave para descifrar el secreto del espejismo fenoménico del mundo.

El Gran Señor

Esta polaridad de los principios masculino y femenino ha encontrado expresión en uno de los documentos más espléndidos del arte simbólico hindú: la gran Trinidad Śiva de Elefanta, obra maestra del periodo clásico del siglo VIII d. C. (fig. 23), si bien no es la imagen central del templo: el principal objeto de culto aquí es un linga de piedra[86]. Se trata sólo de uno de los muchos relieves decorativos de la enorme sala excavada en la roca que rodea el altar central. No obstante, es una obra de arte que no tiene parangón. Lo que representa es precisamente el misterio del despliegue del Absoluto en las dualidades de la existencia fenoménica, dualidades que se personifican y en la experiencia humana culminan en la polaridad de lo femenino y lo masculino.

La cabeza central de la triple imagen es una representación del Absoluto. Majestuosa y sublime, es la esencia divina de la que proceden las otras dos. Sobre el hombro derecho de esta presencia, brotando perpetuamente de la figura central, se ve el perfil masculino de Śiva, el Gran

Dios *(mahādeva)*: en sus contornos arqueados hay virilidad, fuerza de voluntad y desafío; arrogancia, valor y cólera en su barbilla, en su frente y en la base de su nariz; en el bigote retorcido aflora el aplomo varonil. Del mismo modo, a la izquierda de la máscara central está el perfil del principio femenino: el atractivo inefable, el poder seductor de la naturaleza, la flor y el fruto, el encanto amable, henchido de promesa de todas las dulzuras. En esta atractiva máscara de la feminidad están todos los deleites de los sentidos: *das Ewig-Weibliche* (término intraducible para el que Gérard de Nerval, el primero en traducir *Fausto* al francés, acuñó el delicioso equivalente *le charme éternel*).

Pero la cabeza central está cerrada en una reserva sublime, soñadora. Silencia con su impasibilidad los semblantes de la derecha y de la izquierda, ignorando por completo la expresión de sus rostros antagónicos. Mientras que estos dos perfiles diferenciados, surgiendo y evolucionando perpetuamente de la personificación del centro, son representados en relieve, la cabeza central de la que brotan está esculpida en bulto redondo. Como espléndida forma central, inmóvil, imponente, inmersa en altivo y pétreo silencio, domina, disuelve y funde en sí misma los rasgos característicos de las dos fisionomías laterales: poder y dulzura, vigor agresivo y receptividad expectante. Llena de quietud trascendental, amplia, enigmática, subsume y disuelve en el eterno reposo los efectos de su tensión creadora. Ajeno a su polaridad, indiferente a su peso inconsistente, el poderoso Centro, esta espléndida aparición del Bindu[87], anula serenamente la polaridad primitiva, arquetípica, que produce perpetuamente la Māyā del mundo. Aparentemente, no siente los gozos y angustias de la interacción de ambos. Aparentemente, esta presencia ambigua no conoce nunca los procesos del universo y del individuo vivo tal como se reflejan en la conciencia humana. Al menos, descansa en soberana indiferencia sin que nada la afecte. Del mismo modo, el Yo íntimo del hombre, el Ātman, descansa indiferente en medio de los sufrimientos y los deleites, de los procesos orgánicos y psíquicos de las capas que envuelven su Ser diamantino.

La cabeza central es el rostro de la Eternidad. Sin hacer hincapié en nada, contiene, mezclados en trascendental armonía, todos los poderes de las existencias emparejadas de uno y otro lado. De su sólido silencio fluyen continuamente –o parecen fluir– el tiempo y los procesos vitales. Desde el punto de vista del Centro, nada fluye. Los dos expresivos perfiles en relieve se vuelven brumosos junto a la augusta presencia del rostro de la eternidad. Su drama en el escenario del espacio y el tiempo se vuelve un efecto inconsistente como un juego de luces y sombras. Afirmándose perpetuamente uno y otro a derecha e izquierda –aunque indiferentes a la esencia misma de la que proceden incesantemente–, son productores y directores del espectáculo del mundo, multiplicándose en un número infinito de actores. Su producción es visible sólo a nuestra «nesciencia» *(avidyā)*: ante el ojo vigil desaparece. Son y no son. Como el vapor, ellos y su creación surgen, fluyen y se desvanecen. Ésa es la verdadera naturaleza de la Māyā, el carácter fenoménico del proceso de la vida –sea personal, colectivo, histórico o cosmogónico– tal como la experimentamos con nuestra conciencia individual, limitada, perecedera, dormida o vigil, recordando u olvidando, actuando o sufriendo, alargando la mano hacia las cosas pero sin lograr asirnos a lo que nos queremos agarrar.

Los dos perfiles están aconteciendo: el universo está aconteciendo; el individuo está aconteciendo. Pero ¿en qué sentido están aconteciendo? ¿Acontecen *realmente*? La máscara eterna tiene como objeto expresar la verdad de lo Eterno en donde nada sucede, nada ocurre, nada cambia ni se disuelve. La esencia divina, lo único real, el Absoluto, nuestro íntimo Yo Superior, habita en sí mismo, empapado en su sublime Vacío, omnisciente y omnipotente, conteniendo todas y cada una de las cosas. Es el retrato del Ātman-Brahman. Y ésta es la paradoja de la Māyā: el universo y nuestra personalidad son tan reales como las apariciones fenoménicas de estos perfiles masculino y femenino emergiendo del centro, aunque ignorados por él. El Brahman y la Māyā coexisten. La Māyā es la continua automanifestación y autodisfraz del Brahman: su autorrevelación, y

el velo multicolor que lo oculta. De ahí la dignidad de todas las cosas perecederas en todos los niveles. Por eso su suma total es adorada como la Diosa suprema, madre de la energía vital de los dioses y las criaturas, bajo la fórmula de Māyā-Śakti-Devī.

La danza de Śiva

Śiva, señor del liṅga, consorte de Śakti-Devī, es también Naṭarāja, «Rey de los danzarines».

La danza es una antigua forma de magia. El danzarín se agranda en un ser dotado de poderes supranormales. Su personalidad se transforma. Como el yoga, la danza provoca el trance, el éxtasis, la experiencia de lo divino, la realización de la naturaleza secreta de uno mismo y, finalmente, la fusión con la esencia divina. Esto explica que en la India haya florecido la danza al lado de las terribles austeridades del bosquecillo de la meditación, los ayunos, los ejercicios respiratorios, la introversión absoluta. Para hacer magia, para hechizar a alguien, uno tiene antes que hechizarse a sí mismo. Y esto se realiza tanto con la danza como con el rezo, el ayuno y la meditación. Śiva, por tanto, supremo yogī entre los dioses, es también necesariamente señor de la danza.

La danza pantomímica pretende transmutar al danzarín en el demonio, dios, o existencia terrena que interpreta. La danza de la guerra, por ejemplo, convierte en guerreros a los hombres que la ejecutan: despierta sus virtudes guerreras y los transforma en héroes intrépidos. La danza imitadora de la cacería, que anticipa y asegura mágicamente el éxito de la partida de caza, convierte a los participantes en cazadores infalibles. Para sacar de su letargo las fuerzas naturales que coadyuvan a la fertilidad, los danzarines remedan a los dioses de la vegetación, de la sexualidad y de la lluvia.

La danza es un acto de creación. Provoca una situación nueva e infunde en el danzarín una personalidad superior. Tiene una función cosmogónica en el sentido de que despierta las energías dormidas que a con-

tinuación pueden modelar el mundo. A escala universal, Śiva es el Danzarín cósmico; en su «Manifestación danzante» *(nṛtta-mūrti)*, encarna en sí mismo y da expresión a la Energía Eterna. Las fuerzas acumuladas y proyectadas en su girar frenético y sempiterno son las fuerzas de la evolución, conservación y disolución del mundo. La naturaleza y todas sus criaturas son efecto de su danza eterna.

Śiva-Naṭarāja está representado en una hermosa serie de bronces de la India meridional que datan de los siglos X al XII d. C. (fig. 26). Los detalles de estas figuras hay que leerlos, de acuerdo con la tradición hindú, como una compleja alegoría pictórica. Como se observará, la mano derecha superior tiene un pequeño tambor en forma de reloj de arena para marcar el ritmo. Esto implica sonido, vehículo de la palabra, transmisor de la revelación, de la tradición, del conjuro, la magia y la verdad divina. Además, el sonido se asocia en la India con el éter, el primero de los cinco elementos. El éter es la manifestación primera y más sutilmente penetrante de la sustancia divina. De él se despliegan, en la evolución del universo, todos los demás elementos: el aire, el fuego, el agua y la tierra. Por tanto, juntos el sonido y el éter significan el momento primero –impregnado de verdad– de la creación, la energía productora del Absoluto en su fuerza original y cosmogenética.

En la mano opuesta, la izquierda superior, con los dedos formando media luna *(ardhacandra-mudrā)*, sostiene una llama en la palma. El fuego es el elemento de la destrucción del mundo. Al final del Kali Yuga el fuego aniquilará el cuerpo de la creación y a continuación lo apagará el océano del vacío. Aquí, pues, en la balanza de las manos, se ilustra el contrapeso de la creación y la destrucción en el juego de la danza cósmica. Como la inexorabilidad de los opuestos, lo Trascendental muestra, mediante la máscara de Señor enigmático, la constante producción frente a un insaciable apetito de exterminio, el Sonido frente a la Llama. Y el campo de la terrible interacción es el escenario de la Danza del Universo, brillante y horrendo a causa de la danza del dios.

La segunda mano derecha ejecuta el gesto de «no temáis» *(abhaya-mudrā)* que concede protección y paz, mientras la izquierda restante la tiene levantada a la altura del pecho, señalando hacia abajo, hacia su pie levantado. Este pie significa Liberación y es el refugio y salvación del devoto. Debe ser adorado para alcanzar la unión con el Absoluto. La mano que apunta hacia ese pie está en una postura imitadora de la trompa extendida o «mano» del elefante *(gaja-hasta-mudrā)*, que nos recuerda a Gaṇeśa, hijo de Śiva, Eliminador de Obstáculos.

La divinidad está representada danzando sobre el cuerpo postrado de un demonio enano. Se trata de Apasmāra Puruṣa, «El Hombre o Demonio *(puruṣa)* llamado Olvido, o Negligencia *(apasmāra)*»[88]. Simboliza la ceguera de la vida, la ignorancia del hombre. La victoria sobre este demonio se consigue alcanzando la verdadera sabiduría. En ella está la liberación de las ataduras del mundo.

Un círculo de llamas y luz *(prabhā-maṇḍala)* sale del dios y le circunda. Se dice que representa los procesos vitales del universo y sus criaturas, la danza de la naturaleza generada por el dios que danza en su interior. A la vez, se dice que significa la energía de la Sabiduría, la luz trascendental del conocimiento de la verdad, que el danzar emerge de la personificación del Todo. Otro significado alegórico que se asigna al halo de llamas es el de la sílaba sagrada AUṂ u OṂ[89]. Este sonido místico («sí», «amén») procede del lenguaje sagrado de alabanza y encantamiento védicos, y es entendido como expresión y afirmación de la totalidad de la creación. «A» es el estado de conciencia vigil, junto con su mundo de experiencia grosera. «U» es el estado de la conciencia que sueña, junto con su experiencia de las formas sutiles del sueño. «Ṃ» es el estado del durmiente que no sueña, la condición natural de la conciencia inactiva, indiferenciada, en la que cada experiencia se disuelve en una no-existencia beatífica, en una masa de conciencia potencial. El silencio que sigue a la pronunciación de las tres letras: A, U y Ṃ, es lo último no-manifiesto donde la supraconciencia perfeccionada se refleja y se funde totalmente en la esen-

cia pura y trascendental de la Realidad divina: el Brahman es experimentado como Ātman, como el Yo. AUṂ, por tanto, junto con el silencio que lo rodea, es el sonido símbolo de la conciencia de la existencia entera y al mismo tiempo su afirmación voluntaria.

El origen del círculo de llamas está, probablemente, en el aspecto destructor de Śiva-Rudra; pero la destrucción de Śiva es, en definitiva, idéntica a la Liberación.

Śiva como Danzarín Cósmico es personificación y manifestación de la energía eterna en sus «cinco actividades» *(pañca-kṛya)*: 1) Creación *(sṛṣṭi)*, emanación o despliegue; 2) Conservación (*sthiti*), duración; 3) Destrucción *(saṃhara)*, devolución o reabsorción; 4) Ocultación (*tiro-bhāva*), cubrimiento del Ser Verdadero tras las máscaras y vestiduras de las apariencias, reserva, despliegue de la Māyā; y 5) Favor *(anugraha)*, aceptación del devoto, reconocimiento del esfuerzo piadoso del yogī, concesión de la paz a través de una manifestación reveladora. Los tres primeros y los dos últimos están emparejados como grupos de antagonismos cooperantes; el dios los despliega todos. Y los manifiesta no sólo simultáneamente, sino también en orden sucesivo. Están simbolizados en las posiciones de sus manos y sus pies: las tres manos en alto son respectivamente «creación», «conservación» y «destrucción»; el pie que pisa al Olvido es «ocultación», y el pie levantado, «favor»; la «mano de elefante» indica la conexión de los tres con los dos y promete paz al alma que experimenta esa relación. Las cinco actividades se manifiestan simultáneamente con el pulso de cada momento, y en sucesión a través de los cambios del tiempo.

Ahora bien, en la Trinidad Śiva de Elefanta hemos visto que los dos perfiles representativos de la polaridad de la fuerza creadora estaban contrapuestos a una cabeza central, simple, callada que simboliza la quietud del Absoluto. Y hemos descifrado esta relación simbólica como expresiva de la paradoja de la Eternidad y el Tiempo: el océano tranquilo y el río torrencial no son en realidad distintos; el Yo indestructible y el ser mortal son en esencia lo mismo. Esta maravillosa lección puede leerse

también en la figura de Śiva-Naṭarāja, donde el movimiento incesante, triunfal de los miembros oscilantes se hallan en significativo contraste con el equilibrio de la cabeza y la inmovilidad de la máscara de su rostro. Śiva es Kāla, «El Negro», el «Tiempo»; pero es también Mahā Kāla, el «Tiempo Grande», la «Eternidad». Como Naṭarāja, Rey de los Danzarines, sus gestos impetuosos y llenos de gracia causan la ilusión cósmica; sus brazos y piernas ondulantes y el movimiento de su torso producen efectivamente la continua creación-destrucción del universo, la muerte equilibrando puntualmente el nacimiento, la aniquilación el fin de cada surgimiento. La coreografía es el girar del tiempo. La historia y sus ruinas, la explosión de los soles, son destellos de la incansable y rítmica sucesión de sus gestos. En las estatuillas de bronce medievales está representada no meramente una fase o movimiento, sino toda la danza cósmica. El ritmo cíclico que fluye una y otra vez en la ronda imparable, irreversible de los mahāyuga, o Grandes Eones, está marcado por el batir y golpear de talones del Señor. El rostro, entretanto, permanece en calma suprema.

Empapada de quietud, la máscara enigmática se alza sobre el remolino de los cuatro brazos flexibles indiferente a las piernas magníficas que marcan el ritmo de las edades del mundo. Reservada, sumida en soberano silencio, la máscara de la esencia eterna del dios permanece ajena al despliegue tremendo de su propia energía, al mundo y su marcha, al flujo y a los cambios del tiempo. Esta cabeza, este rostro, esta máscara, permanece en trascendental aislamiento como una espectadora impasible. Su sonrisa, vuelta hacia dentro llena de beatitud de la autoinmersión, rechaza sutilmente con ironía apenas velada los gestos significativos de los pies y las manos. Hay una tensión entre la maravilla de la danza y la serena tranquilidad de este semblante expresivamente inexpresivo, a saber: la tensión de la eternidad y el tiempo, la paradoja –la muda refutación recíproca– del Absoluto y lo fenoménico, del Yo inmortal y la psique perecedera, del Brahman-Ātman y la Māyā. Porque ni lo uno ni lo otro es la totalidad que podría parecer; aunque, por otro lado, los dos, lo invisible

y lo visible, son esencialmente lo mismo. El hombre, con todas las fibras de su personalidad innata, se agarra a la dualidad con inquietud y placer, sin embargo, verdadera y definitivamente, no hay dualidad. La ignorancia, la pasión, el egoísmo, desintegran la experiencia de la Esencia suprema (cristal limpio y más allá del tiempo y el cambio, libre del sufrimiento y de la cautividad) en la ilusión universal de un mundo de existencias individuales. Sin embargo este mundo, pese a toda su fluidez, *es*... y jamás tendrá fin.

Las estatuas de bronce de la India meridional insisten en la identidad paradójica de la persona, exaltada por las experiencias y las emociones, con el Yo callado y omnisciente. En estas figuras, el contraste del sueño beatífico, del semblante mudo, con la agilidad apasionada de los miembros representa –para los que están preparados para comprender– el Absoluto y su Māyā como una simple forma transdual. Nosotros y lo Divino somos uno y lo mismo, exactamente igual que la vitalidad de estos miembros balanceantes son uno y lo mismo con la absoluta indiferencia del Danzarín que los hace oscilar.

Pero aún hay más que decir sobre el dios de la danza, según lo representan los bronces del sur de la India.

La cabellera de Śiva es larga y espesa, en parte desparramada, en parte recogida en una especie de pirámide. Es la cabellera del yogī modelo de los dioses. La energía vital supranormal, equivalente al poder de la magia, reside en ese cabello no tocado por las tijeras. De manera parecida, la célebre fuerza de Sansón, que con sus solas manos destrozó las mandíbulas de un león y echó abajo la techumbre de un templo pagano, residía en su cabello sin cortar... Es más, si juzgamos por esos magos, genios y demonios prodigiosos que realizan maravillas en los espectáculos musicales, el hechizo de la música exige que el virtuoso lleve melena; y no es menos cierto que gran parte del encanto femenino, del atractivo sensual del eterno femenino *(das Ewig-Weibliche, le charme éternel)*, está en la fragancia, abundancia y lustre de una hermosa cabellera. Por otro lado,

cualquiera que renuncie a las fuerzas generadoras del reino vegetal-animal, rebelándose contra el principio procreador de la vida, el sexo, la tierra y la naturaleza para entrar en la senda espiritual del ascetismo absoluto tiene antes que afeitarse. Debe simular la esterilidad del anciano cuyos cabellos han caído, y que ya no es un eslabón de la cadena generadora. Debe sacrificar fríamente el follaje de la cabeza.

La tonsura del sacerdote y el monje cristianos es un signo de esta renuncia a la carne (los clérigos en cuya confesión no se considera el matrimonio incompatible con el oficio sagrado no llevan tonsura). Los santos yogī y patriarcas budistas, según los representan, por ejemplo, los numerosos retratos chinos de los lohan[90], se afeitan completamente la cabeza. Esas cabezas connotan desafío a la «fascinación»[91] del impulso generador del ciclo vital de la Māyā. Estos «Respetables», que representan la victoria de la espiritualidad yoga, han vencido toda seducción, aceptando los votos monásticos y siguiendo la fórmula ascética. Con su calvicie voluntaria se han abierto un acceso a la paz más allá de las estaciones del crecimiento y el cambio. Casi demoníaca es la expresión triunfal del rostro de un patriarca budista chino, de la época Tang, y que revela la fuerza que, venciéndose a sí misma, ha ganado un vigor sereno y desafiante que resplandece con el magnetismo de las facultades supranormales del yoga. Se trata del retrato imaginario del que ha cortado todas las ataduras del mundo, del que ha trascendido la esclavitud de la reproducción interminable y sin sentido de la vida misma, del que ha esgrimido la espada cortante del conocimiento discriminador y se ha liberado de todos los lazos que atan la humanidad a los deseos y necesidades del mundo vegetal y animal. Merced a su victoria, este «Respetable» ha adquirido un poder prodigioso. Oímos el sonoro motivo de los dioses, titanes y enanos nibelungos transmitido por Richard Wagner en el *Anillo*: «*Nur wer der Minne Macht entsagt...*», «sólo quien renuncie al poder y al hechizo del amor y del sexo conseguirá el Anillo que concede a su poseedor un poder más allá de toda medida».

El asceta indio que lucha por liberarse de la esclavitud y el orden de la naturaleza, sea budista, jaina o brahmán, es réplica –espiritualizada– de aquellos titánicos demonios mitológicos que, a costa de feroz automortificación, poniendo a prueba y aumentando sobremanera su resistencia y su voluntad, se esfuerzan en vencer por sí mismos los poderes tiránicos del mundo. El hombre espiritual está muy lejos de la tentación de gobernar el universo material; sin embargo, aspira y se encamina a una meta de dominación cósmica. El Buda fue emperador del mundo *(cakravartin)*, aunque en el plano espiritual, no en el político o el físico. Y el requisito para dominar, sea espiritual o políticamente, tal como lo atestiguan los vencedores, sean santos o titanes, es la ley del wagneriano Alberich el nibelungo. Tanto los yogī como los tiranos han aprendido la lección de las hijas del Rhin, esas divinas doncellas que ponen voz a la sabiduría primera de las aguas cósmicas intemporales, a la sabiduría del Viṣṇu recostado: *«Nur wer der Minne Macht entsagt...»*.

La lección del significado del afeitado de la cabeza puede seguirse en la historia de la «gran partida» *(mahā-abhiniṣkramaṇa)* del Buda. Había iniciado éste su última encarnación (en la que como Bodhisattva debía alcanzar la iluminación y convertirse así en el Buda, en el salvador universal), y había nacido como hijo de una casa principesca. Pero su padre, deseando proteger su exquisita juventud de todo peligro de desilusión para que permaneciera en el siglo y llegara a ser un rey poderoso, un «emperador del mundo» *(cakravartin)*, dispuso que sus ojos no viesen jamás signo alguno del aspecto doloroso de la existencia. Cuando llegó el momento, no obstante, esos signos hicieron su aparición. En el transcurso de cuatro breves salidas de su palacio encantador al mundo real de los hombres, el sensible y sumamente intuitivo joven príncipe vio primero a un anciano, luego a una persona devorada por la enfermedad y después un cadáver; finalmente, vio a un sabio asceta que había renunciado al mundo. Inmediatamente, comprendió y aceptó estas iniciaciones del Genio de la Vida[92]. Inspirado por la visión del asceta, esa misma noche se marchó del palacio

de su padre. Los genios de la tierra sostuvieron las pezuñas de su caballo a fin de que el golpeteo no despertase a la ciudad dormida. Delante iba su fiel auriga. La divinidad tutelar de la residencia abrió gozosa de par en par, aunque en silencio, las puertas de la capital. Y el viajero salvó el ancho río que marcaba el límite del reino de su padre, emprendiendo la aventura que iba a traer a los mortales y a los dioses la iluminación redentora.

La primera proeza del Futuro Buda tras su partida está descrita en dos imágenes del siglo XI que hay en el gran templo Ānanda de la ciudad birmana de Pagan. Una de ellas puede verse en la figura 28; en la otra, se le representa cortándose la hermosa cabellera con su espada principesca[93]. En los primeros documentos canónicos budistas, el Canon pāli, escrito en Ceilán durante el siglo I a. C., el acontecimiento se describe en los siguientes términos[94]:

«Pensó: "Este cabello no es propio de un monje; pero no hay nadie digno de cortarle el pelo a un futuro Buda. Así que me lo cortaré yo mismo con la espada". Y cogiendo una cimitarra con la mano derecha, se cogió el moño con la izquierda y se lo cortó, junto con la diadema. De este modo, se dejó el pelo de dos dedos de largo; y rizándosele a la derecha, le quedó pegado a la cabeza. Mientras vivió lo tuvo de ese largo, y la barba igual. Y nunca más tuvo que cortarse el pelo ni la barba.

»A continuación el Futuro Buda cogió el moño con la diadema, y los lanzó hacia el cielo, diciendo:

»"Si voy a convertirme en un Buda, que se queden arriba; si no, que caigan al suelo."

»El moño y el enjoyado turbante se elevaron el trecho de una legua, y allí quedaron. Y Sakka[95], el rey de los dioses, al verlos con sus divinos ojos, los recibió y los guardó en un cofre enjoyado que depositó en el Cielo de los Treinta y Tres Dioses como "Relicario de la Diadema".

Se cortó el cabello impregnado de dulces fragancias,
Este Conductor de hombres, y lo lanzó al cielo con fuerza;

Y allí Vasava, el dios de los mil ojos,
Lo guardó en dorado cofre, con profunda reverencia.»

Como se aprecia en la figura 28, el Bodhisattva sostiene con ambas manos el moño con el turbante enjoyado, justo antes de arrojarlos al aire, y se está concentrando en el conjuro: «Si voy a convertirme en un Buda, que se queden arriba...». Indra, elevándose hacia su paraíso celestial, el Cielo de los Treinta y Tres Dioses, lleva reverentemente el cofre enjoyado. En su interior reposa la inapreciable reliquia que significa el paso decisivo hacia la iluminación espiritual, la suprema renunciación. La figura femenina de la derecha, en actitud de deleite y adoración, debe de ser la reina consorte de Indra, su śakti o energía personificada, Indrāṇī Śacī, reina de los dioses. En cambio, en la otra representación, el Bodhisattva se corta el pelo con su propia espada.

En la base del pedestal, bajo el asiento de loto *(padmāsana)*, está representado Channa, el fiel cortesano y auriga. Channa estaba durmiendo en el umbral del aposento del Bodhisattva, de guardia, cuando su señor emprendió la gran partida; y lo acompañó, para conducir al caballo Kaṇṭhaka por la brida. El único cometido que le queda ahora a Channa es volver a palacio para anunciar a los padres que han perdido irremisiblemente a su hijo. El príncipe ha renunciado a su principado. El Bodhisattva ha tomado el camino sin hogar del asceta desconocido y anónimo. La meta de Gautama va a ser ahora el Absoluto, más allá del ciclo de la vida y la muerte.

Tras cortarse el pelo y cambiar sus vestidos reales por la túnica amarillo naranja de asceta mendicante[96], el Futuro Buda despidió a su fiel auriga: «Channa, ve y di a mi padre y a mi madre, de mi parte, que estoy bien». Y Channa obedeció al Futuro Buda, y se fue, manteniendo su costado derecho hacia él[97]. Pero Kaṇṭhaka, el caballo, que había estado escuchando, no pudo soportar su pena. En cuanto lo perdieron de vista, ante la idea: «Nunca más volveré a ver a mi amo», le reventó el corazón y mu-

amo. Renació en el Cielo de los Treinta y Tres Dioses como el dios Kanthaka[98]. En la actitud de la figurita de caballo del pedestal se hace referencia a este episodio con gran sensibilidad. El total desaliento del espléndido animal, llevando la silla pero nunca más al jinete[99], la inclinación de su cabeza simple y expresiva, y la súplica de su pata derecha delantera levantada en protesta, por así decir, proporcionan un delicioso ejemplo del lenguaje de los gestos indio, discreto, delicado, expresivo, animado y lleno de compasión hacia todas las formas de vida.

La figura 30 pertenece a un altar budista del siglo II a. C.; es un detalle de un pilar de las ruinas de Bhārhut. Se trata de una representación del reino de Indra en el momento de la inauguración del santuario del moño rescatado. En el cuarto correspondiente a la mano izquierda superior hay representado un tabernáculo recién erigido rematado con una cúpula, en la que se lee una inscripción: *devadhammā sabhā bhagavato cūḍā-maha*, «Morada de la verdadera ley de los dioses del Buda, fiesta *(maha)* del moño *(cūḍā)*». Dos dioses, a uno y otro lado, están en actitudes de adoración; el de la izquierda, con la mano derecha levantada, está arrojando la ofrenda de una flor de loto al pie del relicario de acuerdo con el precepto indio no-védico: «Nunca debes acercarte a la presencia de una divinidad (icono u otro objeto de culto) sin la ofrenda de un puñado de flores *(puṣpāñjali)*». Otros habitantes de las mansiones celestiales observan la ceremonia, entusiasmados y alegres, desde las ventanas y terrazas de los palacios celestiales. Abajo, entretanto, hay damiselas celestiales, las llamadas apsara, bailarinas y cantoras de la casa de Indra que colaboran en la celebración ejecutando una danza con acompañamiento musical. Estas damiselas eternamente jóvenes, eternamente encantadoras, constituyen el serrallo de los habitantes del paraíso de Indra. Son siempre deseables, siempre amantes complacientes de las almas bienaventuradas que han renacido en el mundo celestial de Indra como recompensa a su conducta devota y virtuosa. Las apsara son perfectas dispensadoras de placer sensual y dicha amorosa a escala divina, y en completa armonía celestial. Son per-

sonificaciones de una calidad de amor sensual estrictamente supraterrena, de un amor divino distinto y opuesto al amor mundano[100], el cual se carga más tarde de drama, de tensiones, de malentendidos, de peleas y reconciliaciones de amantes, y de un sabor difícilmente evitable a decorosa, sumisa resignación, intrínseca incluso a la perfecta armonía matrimonial. Las apsara[101] representan la «Inocencia de la naturaleza», el «Deleite sin lágrimas», la «Consumación sensual sin remordimiento, sin dudas, sin inquietudes posteriores». Son sacerdotisas iniciadoras del antiguo misterio perpetuamente nuevo de la atracción mutua de los sexos, «mistagogas» de esas actividades multivarias que contribuyen a la celebración y desentrañamiento de la milagrosa profundidad de este misterio: de su animada monotonía, de su insulsez repetida y de su sublime insensatez. Estas auténticas fuerzas de la naturaleza y de la vida aclaman el supremo sacrificio y conquista del Futuro Buda, aunque la victoria del Buda equivale a negar y aniquilar el mismo poder y existencia de ellas; veneran su paso decisivo, su acción de segar la vegetación de su cabeza, de embarcarse en esa aventura de la autoconquista que al final invalidará, anulará, hará estallar todos los cielos y abismos infernales junto con sus habitantes, a la vez seductores y terribles, revelándolos como meras proyecciones, espejismos o exteriorizaciones de nuestras tendencias emotivo-intelectuales vegetativas y animales.

En los primeros textos leemos que cuando el Futuro Buda se cortó el cabello «impregnado de multitud de fragancias placenteras», se lo dejó «de dos dedos de largo; y rizándosele a la derecha, se le quedó pegado a la cabeza». El pelo corto y rizado sigue siendo hoy canónico en la imagen del Buda. El arte budista clásico de Java del siglo VIII sigue fielmente esta fórmula, como atestiguan multitud de representaciones escultóricas de los Buda eternos supramundanos que se alinean en las terrazas y galerías superiores de las gigantescas construcciones maṇḍala de Borobudur. También en las creaciones mon-khmer de Camboya se ha utilizado constante y hábilmente este motivo. En las mejores obras se ha convertido en una

superficie impresionantemente simple, ornamental, abstracta y anónima. Por ejemplo, en el retrato hierático de un Buda que vi una vez en una exposición en París, este pelo corto constituye un marco de lo más inspirador. Se trata de una pieza, no mucho más grande que la palma de la mano, completamente corroída por el tiempo, la tierra y la lluvia, quebradiza y delgada como una hoja otoñal. Es una de las máscaras más inteligentes y solemnes del Buda: posee un silencio y una serenidad impresionantes. Mirando a través de los sufrimientos de todas las criaturas y percibiendo la causa, está más allá del sufrimiento. Hace evidente la sabiduría redentora. La fragilidad de las cosas y de los seres transitorios, en sí misma la raíz del sufrimiento, ha penetrado y transfigurado y casi destruido este rostro indescifrable. Sin embargo, está ahí, lámina quebradiza, realzado incluso por esa fragilidad adicional: con la sublime indiferencia y serenidad de su semblante, disipa los poderes del sufrimiento y de la consunción. Los procesos inexorables del tiempo, ejecutando aquí su sentencia de destrucción, el destino de ese saṃsāra penoso del que redime la Sabiduría del Buda, han colaborado con la inspiración del artista desconocido para poner el toque definitivo a este inestimable documento del espíritu humano.

La figura 32 muestra otra cabeza del Buda, de Camboya. Tiene una intimidad propia del retrato. No obstante, hay en ella una melodía sublime, etérea, una musicalidad suave producida por su elocuente falta de detalles llamativos. En concreto, ese silencio sonoro emana suavemente del tratamiento del cráneo y el pelo. Recuerdo que cuando vi por primera vez este maravilloso símbolo de la esencia del budismo en una colección de obras camboyanas reunida en el Museo Guimet de París, la impresión que me causó fue de algo totalmente singular. Se dice que cuando nació el Futuro Buda los brahmanes adivinos, al leer la fisonomía del recién nacido, le predijeron la conquista del mundo y declararon que sería monarca universal *(cakravartin)* o salvador universal *(tathāgata)*. Éste es el semblante presagioso. Ésta es la máscara del que rechazó los reinos de este

mundo. Y mientras contemplaba el rostro con esta idea en la cabeza, mis pensamientos volaron del Museo Guimet, en la Place Jena (así llamada por la victoria decisiva de Napoleón sobre Prusia en 1806), cruzando el Sena, a la tumba de Napoleón, la Catedral de los Inválidos; y ante los ojos de mi imaginación se alzó otra máscara, el perfil de ese otro Vencedor, ese otro Buda. En esas cabezas, la huella simbólica y significativa del ascetismo se ha convertido en emblema de la suprema espiritualidad.

La hostilidad ascética al pelo del cuerpo humano es tan extremada en la secta de los jaina que no toleran ni uno solo en la persona del santo ordenado. Parte de su ritual de ordenación consiste en eliminar totalmente el pelo de la cabeza y del cuerpo. Aquí la idea de la tonsura es llevada al extremo, por así decir; y paralelamente, la idea jaina de renuncia a la vida es radical. De acuerdo con su doctrina arcaica, fundamentalista y totalitaria, los jaina programan sus disciplinas de mortificación corporal de tal modo que en otro tiempo culminaban idealmente en la muerte a causa del ayuno absoluto. Hacían con los alimentos vegetales imprescindibles lo mismo que con el pelo: llevaban hasta el final la rebelión contra el principio de la vida.

Pero aunque son altas las recompensas espirituales e incluso terrenales a la actitud ascética, Śiva no se afeita ni se corta el pelo «fragante de perfumes agradables». Rechazando aprovechar los poderosos y simbólicos medios de la autotonsura y la privación, el danzarín divino y gran yogī es siempre varón intonso. Las largas guedejas de su espesa cabellera, habitualmente recogidas en una especie de pirámide, se sueltan durante el triunfal y violento frenesí de su danza incansable, y se desparraman formando dos alas a derecha e izquierda, en una especie de halo, propagándose sobre sus mágicas ondulaciones, por así decir, la exuberancia y la santidad de la vida vegetativa, el encanto, el atractivo, el dominio solemne de las fuerzas generativas de la Māyā procreadora.

La cabellera de Śiva se representa normalmente llena de pequeñas figuras simbólicas. Las que aparecen con más frecuencia en sus imágenes

son: 1) figurillas de la diosa Gaṅgā, a la que recibió en su cabeza cuando descendió del cielo a la tierra[102]; 2) flores de datura (con las que se prepara un brebaje embriagador); 3) una calavera, símbolo de la muerte: habitual joya o adorno de la frente de Śiva y de las divinidades menores que forman parte de su séquito y su reino (el *memento mori* del Señor de la destrucción); y 4) una luna creciente, llamada en sánscrito *śiśu*, «el que aumenta deprisa, el que crece ansiosamente», pero también «el recién nacido» que, de semana en semana, agarrándose a los pechos de su madre, aumenta tan deprisa como la luna creciente.

Śiva es la personificación del Absoluto, especialmente en su disolución del universo. Es la personificación de la Supramuerte. Se le llama Yamāntaka, «El que da fin al Domador, El que vence y elimina a Yama dios de la muerte, el Domador». Śiva es Mahā-Kāla, el Gran Tiempo, la Eternidad, el devorador del tiempo, el que se traga todas las eras y ciclos de eras. Él reduce a la nada el ritmo y el remolino de lo fenoménico disolviendo todas las cosas, todos los seres, todas las divinidades, en el océano puro y cristalino de la Eternidad, desde cuyo punto de vista nada fundamentalmente llega a pasar. Pero además, como Śiśu, como bebé, como luna creciente, Śiva es puro deleite y lo más auspicioso de ver, es promesa de vida y de fuerza vital, amable pero irresistible. La luna, Śiśu, es considerada como la copa del fluido de la vida inmortal que resucita el reino vegetal y cuanto crece en la esfera sublunar, y despierta a los inmortales que habitan en lo alto a fin de que puedan estar preparados para cumplir sus funciones cósmicas beneficiosas. Śiva como Śiśu es esa copa, esa luna.

Así, Śiva es aparentemente dos cosas opuestas: asceta arquetípico y danzarín arquetípico. Por un lado es la tranquilidad total: la calma interior inmersa en sí misma, inmersa en el vacío del Absoluto, donde se funden y se disuelven todas las distinciones y donde descansan todas las tensiones. Pero por otro lado es actividad total: energía vital, frenética, sin objeto y alegre. Estos aspectos son manifestaciones duales de una realidad

última absolutamente no-dual. En los santuarios de Śiva se representan juntas la realidad conocida de los iluminados –de los Buda, los sabios y los yogī– y la que disfrutan los hijos de la Māyā que aún están bajo el hechizo del mundo.

Es sumamente interesante observar que en los pocos restos que han sobrevivido hasta nosotros de la civilización del Indo –restos que nos han llegado a través de un corredor de unos seis mil años como ecos de una religiosidad anterior a la llegada de los arios védicos, de una religiosidad tan antigua como las pirámides del Nilo– aparecen ya estos dos aspectos del Dios. La figura 27 muestra una pequeña placa de loza fina de Mohenjo-Daro sobre la que hay grabada una deidad cornuda, sentada como un yogī con los talones juntos, desnuda, con tres rostros y el falo erecto. El personaje lleva multitud de pulseras en los brazos y un gran tocado en la cabeza en forma de abanico... quizá se trata de una espesa cabellera recogida en lo alto de la cabeza. Está sentado sobre un pequeño trono o altar y rodeado por dos antílopes, un elefante, un tigre, un rinoceronte y un búfalo (no se han podido descifrar los glifos del borde superior). A nada se asemeja tanto esta figura como a Śiva Paśupati, «Señor de los Animales»[103]; pero existe un torso de una danzarina que sugiere poderosamente a Śiva-Naṭarāja. Este torso procede de la ciudad de Harappā, en el valle del Indo. Se han perdido la cabeza y los brazos, así como la rodilla, pierna y pie izquierdos. Estas extremidades fueron confeccionadas aparte y luego ensambladas al tronco por medio de espigas que posteriormente se desintegraron. Pero pueden apreciarse perfectamente los agujeros donde estuvieron encajadas. Evidentemente, la figura no fue tallada de un solo bloque de piedra por comodidad, lo que proporciona probablemente una pista para imaginar cuál era la postura de los miembros que faltan. No podían ir pegados al cuerpo; quizá, debido a las espigas, podían flexionarse adelante y atrás (los juguetes infantiles de Mohenjo-Daro y Harappā están provistos de esas partes móviles). Especialmente significativo es el punto en el que la pierna izquierda iba fija-

da al muslo: está por encima de la rodilla. La posición sugiere que el pie no podía descansar en el suelo; debía de colgar en alto, como en una postura de danza. En realidad hay muchos motivos para creer que este torso arcaico representa a un danzarín no muy distinto del tipo Naṭarāja[104], muy posterior. Lo más probable es que tengamos aquí un precioso indicio de la continuidad de una tradición durante un periodo de no menos de cuatro mil años. No debemos considerar el episodio de la invasión de los arios, la instauración de su panteón olímpico de divinidades védicas ortodoxas, el gradual resurgimiento de las figuras indias anteriores, y su definitiva reasunción del poder con el triunfo de Viṣṇu, Śiva y la Diosa sobre Indra, Brahmā y su hueste, sino como un *incidente* titánico que ocurrió en el teatro intemporal del alma india.

La fuerza vital de los símbolos y las figuras simbólicas es inagotable, especialmente cuando son transmitidos por una civilización tradicional y sumamente conservadora como la india. No pocas veces nuestras historias convencionales del desarrollo de la humanidad, del crecimiento de las instituciones humanas y del progreso de la religión, las virtudes y los ideales reflejan mal la situación, describiendo como puntos de partida nuevos lo que en realidad son retornos al poder de formas arquetípicas arcaicas[105]. Muy frecuentemente, durante la mayor parte de la historia de la India, suelen faltar testimonios de esa continuidad; los materiales en que fueron producidas las formas –madera y arcilla la mayoría de las veces– eran perecederos, y sencillamente han desaparecido. Además, las tradiciones orales y los rasgos efímeros de las fiestas populares son prácticamente imposibles de reconstruir con detalle después de siglos y siglos. Sólo tenemos vivos el presente y algunas reliquias que se han conservado de manera casual... Pero éstas, en la mayoría de los casos, proceden de los círculos superiores y oficiales de la sociedad: ¿cómo vamos a extender nuestros dogmatismos a toda la humanidad? Muy a menudo aparecen pruebas –como las que surgieron de repente ante nosotros con las excavaciones de Harappā, Mohenjo-Daro y Chanhu-Daro– que asombran a

la imaginación con su testimonio de una continuidad jamás sospechada por los historiadores, y nos vemos obligados a valorar más humildemente nuestra opinión del pasado. No podemos estar seguros sino de que en alguno de los numerosos siglos no documentados de la historia de la humanidad, en alguna de las colinas no excavadas del mundo, acecha tal vez algún dato sencillo que, de ser descubierto, puede echar abajo nuestra más sólida convicción. No pueden ni deben minimizarse las pruebas de la existencia en el tercer milenio a. C. de formas que nuestros eruditos creían que habían aparecido mucho más tarde. La perspectiva de *duration* que abren, si bien no refuta exactamente cuanto solemos decir sobre el progreso y el cambio, al menos proporciona a nuestra visión corriente una contravisión que sugiere la persistencia de continuidades espirituales a través de inmensos periodos de tiempo.

Por tanto, debemos estudiar con cierto sentimiento de cosa perdida para siempre las tradiciones vivas de esta divinidad popular y quizá intemporal que es Śiva[106]. Asociado al danzarín Śiva encontramos hoy multitud de mitos y leyendas. No sabemos hasta dónde podríamos rastrear su existencia si pudiésemos revivir los siglos sepultados. Baste decir que, muy probablemente, son tradiciones inmensamente antiguas.

Para empezar, hay dos tipos principales y antagónicos de danza, que corresponden a las manifestaciones benévola y colérica del Dios. *Tāṇḍava*, la danza feroz y violenta inspirada por una energía explosiva y arrolladora, es un estallido delirante que provoca la devastación. *Lāsya*, en cambio, danza lírica y amable, está llena de dulzura y representa las emociones de la ternura y el amor. Śiva es maestro perfecto en las dos.

En su aspecto amable, Śiva es Paśupati, «el Pastor, el Dueño de Ganado, el Señor de los Animales». Todos los animales *(paśu)* pertenecen a su rebaño, los salvajes y los domésticos. Más aún, las almas de los hombres son también «ganado» de este pastor. Así, el tierno símbolo del pastor vigilando su rebaño que nos es familiar en la figura de Cristo, el dios Pastor tal como se representa en el arte cristiano primitivo[107], es igualmente

familiar al devoto de Śiva. Como miembro del rebaño del pastor, el adorador efectúa su relación con el aspecto benevolente del dios augusto.

De este modo, el término *paśu* ha venido a significar «seguidor de Śiva, alma». Concretamente, *paśu* designa a la persona no iniciada, el grado general y más bajo de devoto de Śiva. En sentido espiritual, este no iniciado es mudo como el bruto y debe ser estimulado por el dios. Paśu representa, pues, lo opuesto a *vīra,* «Héroe», el grado más alto de la evolución espiritual.

Ya en el siglo VI a. C., el término *vīra* había dejado de utilizarse para designar al caballero esforzado de la epopeya medieval, al guerrero caballero real y héroe de la batalla y de los combates míticos con demonios y monstruos. Su uso primitivo está representado por los héroes de la guerra feudal del *Mahābhārata* y por Rāma, héroe del *Rāmāyaṇa,* vencedor de monstruos y demonios. Pero tal como es entendido, por ejemplo, en el nombre de Mahāvīra[108], del siglo XVI, designa al héroe asceta, al hombre absolutamente impasible, imperturbable, en medio de las torturas autoinfligidas de austeridad ascética, y en medio de las tentaciones y las seducciones, incluso de las amenazas de muerte, del exterior.

Entre los seguidores de Śiva, el grado vīra del iniciado representa el estado del asceta perfeccionado, del vencedor de las fuerzas de la naturaleza, de ese «vencedor» que ha superado su naturaleza gregaria y se iguala en la perfección de su ascetismo incluso al propio Śiva. El vīra se ha convertido en yogī perfecto, en verdadero superhombre espiritual: es «hombre héroe», ya no meramente animal humano.

La danza tāṇḍava, efusión violenta y frenética de energías divinas, tiene características que sugieren una danza de guerra cósmica destinada a despertar las energías destructoras y a desatar la devastación sobre el enemigo; al mismo tiempo, es la danza triunfal del vencedor. Hay un mito instructivo a este propósito que representa a Śiva como vencedor de un gran demonio que había adoptado la forma de elefante. El dios, tras obligar a su adversario a danzar con él, sigue haciéndolo hasta que su vícti-

ma cae muerta. A continuación la desuella, se pone su piel a modo de manto, y finalmente, envuelto en este trofeo sangriento, ejecuta una danza espantosa de la victoria. En el templo del siglo XVII de Naṭarāja, Perūr, al sur de la India (fig. 29), puede contemplarse una escultura tardía pero magnífica que representa a este guerrero triunfal celebrando la aniquilación del demonio-elefante *(gajāsura-saṃhāra)*. Es una creación hábil en un estilo extremadamente complicado. El dios lleva una guirnalda de calaveras, y una calavera en la diadema. Las dos manos superiores extienden la piel del elefante. El par de manos siguiente tiene sendas armas, el lazo *(pāśa)* y el gancho *(aṅkuśa)*. El tercero tiene un colmillo de la víctima y un pequeño tambor en forma de reloj de arena con el que marca el compás. El par de manos inferior sujetan un tridente *(triśūla)* y el cuenco de limosnas del vagabundo mendicante *(bhikṣāpātra)*. En el rostro del dios hay una reserva vaga aunque deliberada y astuta, mientras goza con sus pasos lentos, solemnes que retienen comprimida su delirante energía.

Este Śiva danzante envuelto en la piel de elefante es una una «aparición terrible o iracunda» *(ghora-mūrti)* del dios. El divino danzarín está envuelto en la piel de su presa a manera de halo espantoso. Debajo se balancea la cabeza pesada de la víctima con sus grandes orejas; arriba se ve la cola minúscula; a los lados cuelgan las cuatro pezuñas. Dentro, el dios extiende sus ocho brazos en una danza medida, lenta, complicada. Lleva el tridente y demás armas simbólicas características del héroe gobernante junto con el cuenco de limosnas del asceta, símbolo de la suprema reserva del dios. Posee la agilidad del lagarto; la delgadez y la gracia de la serpiente.

Este modelo representa una mezcla perfecta y enigmática de opuestos polares. En él podemos percibir la ambigüedad dionisíaca, la sonrisa presagiosa de las fuerzas de la vida. Goteando sangre, horrenda, la piel desollada de la víctima constituye un fondo siniestro. En un poema de Kālidāsa[109] se dice que incluso la esposa Diosa que observaba el combate y la danza subsiguiente de su amado esposo sintió alarma ante este terrible es-

pectáculo. Le corrieron escalofríos por la espina dorsal. Sobre el siniestro fondo, no obstante, resplandecen los miembros jóvenes, divinos, ágiles, delicados y graciosos, que se mueven con medida solemnidad; en ellos está la hermosa inocencia de los primeros poderes atléticos de la fresca madurez.

Esta representación incluye cuatro –al menos cuatro– de los nueve «ánimos» o «aromas» *(rasa)* del sistema hindú de retórica. Son: el «heroico» *(vīra)*, el «violento» *(raudra)*, el «encantador» *(śṛṅgāra)*, y el «repugnante» *(bībhatsa)*; porque Śiva contiene y representa todos los aspectos posibles de la vida, y su danza es una mezcla maravillosa de opuestos. La danza, como la misma vida, es una mezcla de lo terrible y lo propicio, una yuxtaposición y unión de la destrucción, la muerte y el triunfo vital, una erupción volcánica de las lavas de la vida. Hay aquí una mezcla familiar a la mente hindú, documentada por doquier en el arte hindú. Se interpreta como expresiva de lo Divino, que en su totalidad comprende todos los bienes y males, bellezas y horrores, gozos y angustias de nuestra vida fenoménica.

Otra representación de Śiva danzando con la piel de elefante, también del sur de la India y del siglo XVII, se encuentra en «El gran templo» de Madura. Aquí, sin embargo, la actitud se ha congelado en una hosca solemnidad. La danza delirante del dios victorioso ha perdido su agilidad fascinadora y demoníaca; en su lugar encontramos un reposo algo estático de amenazadora lejanía y grandeza terrible. El dios parece hallarse recogido y absorto en su majestuosidad solitaria. Este estilo grave, algo inerte, está más cerca que el otro de la perenne y primitiva artesanía local. Aquí se afirman el peso de la materia, la solidez de la piedra y una piadosa pedantería de detalle. El arte sutil de los periodos anteriores[110], que sabían transformar la materia sólida en un espejismo fugaz, en una sublime fantasmagoría expresiva de la naturaleza sutil de los cuerpos de las divinas apariciones, se ha desvanecido aquí, y descubrimos que otra vez se impone la materia sólida y tangible del ídolo y el fetiche primitivos.

El asombroso motivo del dios danzante que fuerza al demonio elefante a bailar con él hasta morir, sin abatirlo con ninguna arma ni infligirle ninguna herida, recuerda uno de los motivos occidentales de «la danza de la carne y la muerte»: un grupo de espectros huesudos invita a bailar a la floreciente Juventud –personificada en una doncella de mejillas sonrosadas o en un joven soldado lleno de vigor–, y las flacas y demacradas apariciones siguen y siguen hasta que su víctima cae exhausta. El individuo, finito, limitado, no puede competir con las fuerzas eternas de la destrucción. Pero por otro lado, la destrucción –Śiva– es sólo el aspecto negativo de la vida interminable.

El Rostro de Gloria

Había una vez un gran rey titán llamado Jalandhara. A base de rigurosas austeridades había acumulado poderes irresistibles. Pertrechado de este modo, se había alzado contra los dioses de todas las esferas creadas; y tras destronarlos, había instaurado su propio orden. Su gobierno era humillante, tiránico, despilfarrador, malvado, negligente con las leyes tradicionales del universo, y absolutamente egoísta. En un último y tremendo exceso de orgullo, Jalandhara envió un demonio mensajero a desafiar y humillar al Alto Dios Śiva, creador, conservador y destructor del mundo.

Ahora bien, el mensajero de Jalandhara era Rāhu, monstruo cuyo cometido consiste en eclipsar la luna[111]. La luna –esa amable luminaria de la noche que se derrama con la leche que refresca los mundos vegetal y animal después que el sol del día les ha extraído los jugos– es representación del principio dador de vida; la luna es la copa refulgente de la que los dioses beben el amṛta, elixir de la inmortalidad. La relación de Rāhu con el orbe dador de bienes se estableció en los periodos más remotos de la prehistoria, cuando los dioses y los titanes, en los primeros días del mundo, batieron el Océano cósmico de Leche para extraer de él el amṛta, el licor de la vida inmortal. Rāhu robó un primer sorbo de él, pero Viṣṇu lo decapitó instantáneamente de un tajo. Dado que la bebida le había pa-

sado por la boca y el cuello, ambas partes se volvieron inmortales; pero el cuerpo seccionado sucumbió a las fuerzas de la corrupción. Deseosa de otro sorbo, la cabeza ha estado persiguiendo, desde entonces la copa del elixir: la luna. Los eclipses acontecen cuando consigue atraparla y apurarla. Pero el vaso sólo pasa por la boca y el cuello –no hay ya un estómago que lo retenga–; después reaparece. Tras lo cual, la cabeza reanuda al punto su persecución.

Este Rāhu es el demonio que envió Jalandhara a humillar al Alto Dios. En aquel tiempo, Śiva se disponía a abandonar su vida reservada y autocontemplativa para casarse. La diosa, su inmortal Śakti, tras un periodo de separación, había renacido hacía poco con el nombre y figura de Pārvatī, la hija hermosa y lunar del rey montaña, Himālaya. De bellas facciones, con largos ojos de loto, talle flexible pero caderas abundantes y unos pechos redondos que se apretaban el uno contra el otro («se inclinaba por el peso de las esferas gemelas de los pechos como un árbol frutal cargado»), la Señora del Universo había adoptado este nacimiento humano a fin de reunirse con la persona del Dios, su Señor eterno, y darle un hijo en el mundo creado, Skanda, que debía ser dios de la guerra. El desafío presentado por el mensajero Rāhu era que Śiva debía entregar la joya resplandeciente de una desposada, «La Doncella más Hermosa de Todos los Mundos», y cederla sin más al nuevo señor de la existencia, el tirano titán Jalandhara.

Desde el punto de vista del teólogo brahmán que consigna y transmite la historia, esta insolente demanda parece signo de ceguera demoníaca, pura megalomanía. ¿Qué otra cosa podía parecer al devoto ortodoxo que sabe que el demonio titán es sólo una criatura poderosa, no superior en categoría a esas divinidades secundarias que forman parte del velo de la Māyā y representan inflexiones especiales de la energía del organismo mundo, mientras que Śiva es *īśvara*, el Señor, la personalización del Absoluto? Desde otro punto de vista, sin embargo –el sancionado por la práctica y la gran tradición del mito heroico–, la exigencia de Jalandha-

ra, el «usurpador» (señor temporal efectivo del reino de la Māyā), es rigurosamente legítima, y hasta absolutamente necesaria, y debía preverse como cosa natural. Porque ¿de qué vale conquistar el universo si no se gana también la joya de la corona, es decir a la Mujer?[112]

Cuando es conquistado un país o una ciudad, se someten al saqueo, y el botín son «las mujeres y el oro». Si el vencedor no tomase posesión de las representantes del principio femenino del reino conquistado –principio que encarna la madre Tierra, la fertilidad misma del suelo que ha sido conquistado–, no se sentiría victorioso. Debe inseminar sacramentalmente el útero de la tierra conquistada; ése es el acto, según el pensamiento mítico, que pone el sello sobre la conquista militar. Así, cuando Alejandro Magno sometió Persia y venció al último de los aqueménidas, el joven conquistador se casó con las reinas e hijas del rey, mientras los grandes de su séquito y de su ejército tomaban a las hijas de la nobleza. La victoria se selló con una reinstauración terrenal de la fórmula del mito. Edipo, tras eliminar sin saberlo al viejo e inútil rey de Tebas, Layo, su padre, y librar a la ciudad de la maldición de la Esfinge monstruosa, accede al trono casándose con la reina viuda, Yocasta, quien resulta ser su madre. Y lo hace como cosa natural; es decir, como rito establecido. No hay que buscar amoríos; no hace falta el apasionado o tierno enredo que tanto gusta a los freudianos. Sencillamente, Edipo no habría sido verdadero señor de Tebas si no hubiese tomado plena posesión de la mujer real que era personificación del suelo y el reino. Del mismo modo, Jalandhara no habría sido señor feudal del universo sin vencer, casarse y dominar a «La más Hermosa Mujer de los Tres Mundos» *(tripura sundarī)*. La posesión de la Śakti cósmica, personificación viva del principio de la belleza y juventud eternas, es la empresa definitiva, la más alta recompensa. Ella es la deseada, ganada y perdida otra vez en la lucha interminablemente repetida por el dominio del mundo entre los gigantes demonio y los dioses[113].

Pero los mitos de los purāṇas nos llegan remodelados por una época

claramente postheroica y antitrágica de la religión y la filosofía indias. Las historias propiamente dichas son de una antigüedad inmensa. Antes de recibir su forma actual, las maravillosas aventuras fueron contadas una y otra vez durante siglos. Entretanto la civilización india sufrió transformaciones prodigiosas: épocas heroicas de barones feudales, periodos de vigorosa búsqueda espiritual, edades doradas de generosidad principesca y arte sumamente refinado, de catástrofes e invasiones –los hunos, los espadachines del Islam, los ejércitos de Occidente–, de desintegraciones y reintegraciones de la herencia eterna, primordial y persistente de la rica tierra. Las épocas más recientes –las que nos han dejado la mayor parte de nuestro material y han sido, por así decir, censoras y redactoras de la gran herencia del pasado– se han caracterizado por un talante devoto y claramente antiheroico: los viejos relatos son publicados, comentados y revisados por teólogos sectarios, celosos adoradores no tanto del «Ubicuo Desconocido» como de esta o aquella personificación del Absoluto: Viṣṇu, Śiva, la Diosa; teólogos que no sólo se mostraban solícitos con el prestigio de su dios particular, sino enormemente suspicaces con los gozos y las angustias del hombre no regenerado y secular. Sus versiones de los relatos antiguos se extienden penosamente en la ceguera, encaprichamiento y megalomanía de los demonios tiranos que, acosados por las energías activas y terribles de la vida, lucharon y fracasaron en su empeño guerrero por obtener «mujeres y oro». Dichas aventuras, que en las mitologías y dramas griegos y nórdicos habrían sido tragedias (y que en su primitiva forma india, ahora olvidada, debieron de encender al menos una chispa de trágica piedad y terror), subsisten transformadas por esas manos piadosas en obras de sectario misterio «para mayor gloria del dios», *ad majorem dei gloriam*. Y el héroe trágico aparece aquí, a escala cósmica, como el Gigante Necio[114].

Se espera, por tanto, que sintamos poca simpatía –sólo desdén cósmico– por Jalandhara, el demonio tirano conquistador del mundo, cuando proclama su derecho al más alto trofeo de toda vida. No debemos tomar

esa pretensión como una versión de nuestra más alta esperanza y esfuerzo. Al contrario, dado que somos devotos, hijos y beneficiarios del dios, sólo debemos ver en la pretensión del tirano, necesariamente, insolencia, brutalidad, blasfemia y una ridícula autoexaltación. El siguiente sesgo del relato está calculado para sostenernos en esta actitud saludable, contraria a la aventura, y recomendarnos luego un poderoso talismán u objeto de culto, «El Rostro de Gloria» *(kīrttimukha)*, divinamente garantizado para defender nuestros hogares y nuestros corazones, si somos verdaderos creyentes, de las fuerzas tiranas del mundo voraz.

En cuanto Rāhu hubo expuesto la demanda de Jalandhara, según la cual debía entregársele a la Diosa –la Śakti del universo, para que se convirtiera en la principal reina del tirano–, Śiva respondió al colosal desafío. Del lunar entre sus dos cejas –lunar llamado «Loto del Dominio» *(ājñā-cakra)*, donde se aloja el centro de la iluminación y se abre el ojo espiritual del vidente adelantado–, el dios emitió un terrible impulso de poder, impulso que instantáneamente tomó la forma física de un demonio horrible con cabeza de león. El cuerpo del monstruo era flaco y escuálido, lo que delataba su hambre insaciable, aunque su fuerza era tremenda y claramente irresistible. La garganta de esta aparición rugía como el trueno; sus ojos llameaban como el fuego, su melena desgreñada se desparramaba en el aire[115]. Rāhu se aterrorizó.

Sin embargo, el mensajero Rāhu era versado en las tácticas del poder sobrenatural. Cuando el impulso de ira encarnado se abalanzó sobre él, reaccionó con el único movimiento posible: se refugió en la paternidad y benevolencia del Todopoderoso, el propio Śiva. Lo cual creó una nueva y dificilísima situación; porque el dios mandó inmediatamente al monstruo que perdonase al solicitante, y el semileón siguió dolorosamente hambriento, pero sin comida con que saciarse. De manera que pidió al dios que le designase alguna víctima con la que aplacar su tormento.

En la mitología india, de los Vedas en adelante, se repite constantemente este principio de poder: un demonio, cuando a instancias de un

dios se ve obligado a soltar su presa legítima por una u otra razón, debe recibir algo que la sustituya. Hay que ofrecerle otra víctima para que satisfaga y contenga la voracidad de ese cuerpo nuevo y poderoso puesto en libertad en el mundo. En este caso, Śiva estuvo a la altura de la ocasión: sugirió al monstruo que se alimentase con la carne de sus propios pies y manos. Al punto, la increíble encarnación, de una voracidad ciega, se lanzó a este increíble banquete. Empujado por su hambre innata, comió y comió. Y cuando se hubo devorado no sólo los pies y las manos, sino también los brazos y las piernas, continuó, incapaz de parar. Sus dientes atacaron su vientre, su pecho y su cuello, hasta que no le quedó más que la cara.

Así, la ira del Ser Supremo quedó personificada en este monstruo, poder destructor del Dios Universal que, en figura de Śiva-Rudra (*rudra*, «el Aullador, el Rugidor»; ése es el nombre védico de Śiva, y alude a su aspecto de aniquilador del mundo), borra periódicamente el mundo y crea el universo, la ira y hambre del fuego cósmico que, al final del mundo, lo reduce todo a cenizas, y es apagado a continuación por la lluvia torrencial. De ahí que el fantástico espectáculo fuera una visión querida del dios, a la que daba su consentimiento esencial. «Tú eres mi hijo bienamado –podía haber exclamado con satisfacción– en quien tengo puesta mi complacencia». Observó en silencio, pero con supremo deleite, el proceso pesadillesco, espeluznante; luego, agradecido por la intensa manifestación del poder autoconsumidor de su propia sustancia, sonrió a la criatura de su ira –que había reducido su propio cuerpo, miembro a miembro, hasta no quedar de ella sino el rostro–, y dijo benevolente: «Tú serás conocido, en adelante, como "El Rostro de Gloria" *(kīrttimukha)*; y dispongo que estés eternamente en mi puerta. El que se olvide de adorarte jamás tendrá mi gracia»[116].

Al principio, Kīrttimukha fue emblema especial del propio Śiva, y elemento característico en el dintel de los templos de Śiva (en nuestro comentario a la figura 21[117] hemos llamado la atención sobre «El Rostro de

Gloria» en la parte superior de la composición). Luego, el «Rostro» empezó a ser utilizado indiscriminadamente en varias partes de los santuarios hindúes como elemento auspicioso que aleja el mal; se encuentra generalmente incorporado a los frisos decorativos. Kīrttimukha aparece también en la cabellera desparramada de Śiva; probablemente, siguiendo otra versión del relato según la cual el monstruo recibió la recompensa de ser introducido en la cabellera de Śiva. De ahí llegó a convertirse en florón decorativo del ornamento superior de las imágenes y luego a figurar en la cima de la aureola *(prabhā-maṇḍala)* llamada «Puerta del Esplendor» *(prabhā-toraṇa)*, en la espalda de las imágenes. Con el uso repetido, Kīrttimukha se volvió convencional, y poco más tarde se combinó con un par de monstruos marinos *(makara)* que normalmente desempeñan la misma función que él. Igual que la cabeza de Gorgona de la tradición griega (pero, como hemos visto, con un fondo de leyenda totalmente diferente), Kīrttimukha hace primeramente de máscara apotrópea de demonio, de guardián horrendo y sobrecogedor del umbral. Sin embargo, el devoto –el devoto ortodoxo– saluda este «Rostro» con confianza y fe; porque sabe que Kīrttimukha es parte activa de la sustancia de la propia divinidad, signo y agente de su ira protectora, destructora del enemigo.

«El Rostro de Gloria» es especialmente relevante en el arte javanés. Allí figura junto a otros seres grotescos y amenazadores del cortejo de Śiva –demonios armados con clavas (arma primitiva, símbolo fálico), demonios que llevan (como su señor) serpientes en forma de brazaletes y en sustitución del tradicional «hilo sagrado»[118]–. Los rasgos aborígenes del pueblo javanés, que se convirtió al hinduismo en tiempos medievales, se explayan en estas figuras a la vez impresionantes y humorísticas. Las divinidades, las imágenes de este género, permiten una especie de intimidad jocosa con los poderes de la destrucción. Representan el «otro lado», el aspecto iracundo *(ghora-mūrti)* de los conocidos y amados poderes divinos. Cuando se propician adecuadamente, tales presencias dan sostén a la vida y ahuyentan a los demonios de la enfermedad y la muerte.

Este modo ambivalente y sabio de representación es característico de toda la galería de dioses del panteón śivaíta. Hay un humor asombrosamente natural en estas formas. Obsérvese, por ejemplo, al querido e inmensamente popular Gaṇeśa, «Señor de las Huestes», jovial hijo de Śiva y de la Diosa Suprema, y capitán del garboso cortejo de la deidad. Similar a nuestra figura 31, existe una obra característica de la India, no de Java, en cuyos ángulos superiores hay volando dos representaciones de las huestes *(gaṇa)*[119], y junto al pedestal está sentado el vehículo de la divinidad *(vāhana)*: la rata. Del mismo modo que la rata se abre camino a través de todos los obstáculos hasta la seguridad del granero para consumir allí las provisiones de arroz de las gentes del pueblo, y que el elefante avanza poderoso en la jungla pisando y arrancando la vegetación que encuentra a su paso, así Gaṇeśa, «Señor de los Obstáculos» *(vighna-īśvara)*, le abre un sendero al devoto. Se le invoca al inicio de cualquier empresa. En su mano izquierda lleva un cuenco lleno de arroz, del que se alimenta, o de joyas, perlas y corales que derrama sobre sus devotos. Gordo y rico, es dador de prosperidad y bienestar terrenal.

Bendito es el que mira de frente a este hijo panzudo e irresistible de la Diosa; pero ay de aquel a quien la divinidad le vuelve la espalda. Una imagen javanesa de Gaṇeśa del siglo XIII d. C. muestra de frente a este hijo panzudo e irresistible de la Diosa. Mientras el aspecto auspicioso y benevolente *(sundara-mūrti)* que saluda al adorador está lleno de humor y cordial benevolencia, el reverso de la imagen, faceta destructora *(ghora-mūrti)* conocida sólo de aquellos para quienes los caminos de la vida permanecen cerrados, es un monstruo terrible y devorador que enseña sus dientes carnívoros. Este monstruo es Kīrttimukha, «El Rostro de Gloria», protección de lo sagrado; pero para el impío es signo de ira como lo fue para Rāhu.

A Kīrttimukha se le llama Vanaspati[120], «Espíritu Señor de los bosques, Patrono de los parajes silvestres, Rey de la vegetación». El bosque encierra toda suerte de peligros y demonios, enemigos y enfermedades, en con-

traste con las regiones seguras del pueblo y el hogar, que están bajo la protección de los dioses de la casa y de los dioses del pueblo. Kīrttimukha es un ornamento popular en los templos javaneses, donde sirve de símbolo ahuyentador y protector. Este monstruo es adversario de todo mal. Una vez captado por la mente y asimilado por las facultades el principio que simboliza su elocuente hazaña, protegerá contra el desastre físico y espiritual en la más densa oscuridad de la jungla del mundo. Representa la presencia del Señor en el momento del desastre; su disposición a darse y a consolar con su protección incluso a los que han sido sus enemigos; la paradoja de la vida en la muerte; y la sabiduría de abandonarse al Señor.

El Destructor de las Tres Ciudades

Antes de volver a los misterios de la Devī, de «La Diosa», detengámonos en otro de los «aspectos festivos» de la gran divinidad cuya «figura fija o fundamental» es el liṅga. La figura 33 representa un relieve de Elūrā del siglo VIII d. C. en el que se muestra con la apariencia de Tripurāntaka, «El que pone fin a las Tres Ciudades o Fortalezas». Es el Dios como vencedor y libertador del mundo.

Según una antigua concepción védica, el universo comprende tres mundos *(triloka)*: 1) la tierra, 2) el espacio intermedio o atmósfera, y 3) el firmamento o cielo. Reciben el nombre de «Las Tres Ciudades» *(tripura)*[121]. Śiva como Tripurāntaka pone fin (*anta,* relacionado con el inglés «end») a las Tres Ciudades. La historia dice que, nuevamente en el curso de la historia, los demonios, titanes o antidioses *(asura)*, hermanastros y rivales eternos de los legítimos rectores del mundo, se habían apoderado de las riendas del reino. Como de costumbre, estaban dirigidos por un tirano austero y astuto que, igual que Jalandhara, había adquirido un poder especial a fuerza de años de feroz autodisciplina. Este tirano se llamaba Māyā[122]. Y cuando se hubo apoderado de todo el cosmos creado, construyó tres poderosas plazas fuertes, una en el cielo, otra en la tierra, y otra en el espacio intermedio. Luego, mediante una proeza de magia, amalgamó las tres

fortalezas en un solo y prodigioso centro de caos demoníaco y tiranía mundial prácticamente inexpugnable. Y merced a su yoga, hizo que este castillo impresionante no pudiera ser conquistado jamás salvo si lo atravesaba una simple flecha. No había arquero vivo ni imaginario que fuera capaz de lanzar un dardo lo bastante gigantesco para traspasar la amalgamada ciudadela del mundo. Indra, rey del trueno y la lluvia y señor de los dioses, Agni, Dios del Fuego, y Vāyu, Dios del Viento, eran eficaces y buenos especialistas; pero no estaban a la altura de semejante empresa. Ninguno de los olímpicos, espléndidos moradores del monte Meru, ahora arrojados de su paraíso al amargo vacío del exilio, podía esperar reunir fuerzas suficientes para abrir brecha en semejante baluarte.

Según la tradición védica, Śiva era cazador en tiempos antiguos, e iba armado con un arco y una flecha. En un periodo muy primitivo, cuando aún no pertenecía a la comunidad respetable y elevada de los olímpicos –protectores del asentamiento urbano, distinto de la jungla insegura–, fue considerado señor de los bosques y amo de los animales salvajes[123]. Vagando entre ellos con su arma primitiva, era su patrono antropomorfo. Era también señor de los espectros y fantasmas que habitan y vuelven peligrosos los parajes fuera del límite de los poblados. Su hueste lo formaban las almas de los difuntos, que iban aullando tras él[124].

El arco de Śiva había realizado en otro tiempo célebres proezas. Por ejemplo, cuando Prajāpati, padre primordial de los animales, quiso cometer incesto con su hija, la hermosa doncella Alba (historia antiquísima del primer padre y la primera hija), los dioses llamaron a Śiva para que interviniese y castigase al ofensor utilizando este arco. Del mismo modo, es a él a quien se pide ahora que intervenga para restablecer el orden divino del universo. Su misión consiste esta vez en aniquilar Tripura, la fortaleza universal de los demonios, con una simple flecha.

El relieve de Elūrā muestra al arquero divino elevándose en un carro aéreo tirado por fogosos corceles. Su mano izquierda levanta el arco; la derecha, tras tensar la cuerda hasta el lóbulo de la oreja cuanto daba de sí la

flecha, con el codo doblado, suelta el poderoso proyectil. La magnificencia del gesto presagia el resultado. El auriga de Śiva es Brahmā tetracéfalo, solemne y hermoso. Éste, con una expresión encantadora de grave atención y confianza, se concentra en su cometido. Entretanto, el héroe hercúleo, vigoroso y dinámico aunque sin la pesadez de los guerreros terrenales, irrumpe del fondo del relieve con la ligereza y la fuerza irresistible de un relámpago, con gesto fulgurante y triunfal, sin solidez estática. El castillo mágico de los demonios cae y sus habitantes vuelven al olvido; el mundo es liberado nuevamente de los trabajos del mal: el ciclo de la historia torna a su curso. Se han disuelto de golpe las tiranías del temible aunque medroso Ego, embrutecido de ambiciones y apetitos insignificantes. Las energías de la existencia universal, manando libremente otra vez de las fuentes universales, irrumpen en los mundos, y el cosmos canta con el bordoneo de la vida regenerada. La flecha de Śiva es vehículo de su energía lo mismo que el liṅga: los dos son una misma cosa.

Las hazañas heroicas de este dios están expuestas en las paredes de los principales santuarios. Se repiten en la tradición oral y escrita. Los sacerdotes y sabios de los centros de peregrinación, de los templos y los lugares santos, despliegan el panorama de la carrera del dios a lo largo de la historia mitológica del mundo. Sereno y dichoso más allá de la serenidad y la dicha, trascendente, desconocido e incognoscible, más allá incluso del doble prodigio del Dios y la Diosa, del Liṅga y la Yoni, de la Flecha y la Tripura, vive el Único, el Absoluto. Es el Brahman-Ātman entrañado en todas las imágenes y relatos. Es el Bindu[125], invisible aunque mostrado a través de las cavidades intermedias de los triángulos. Es esa vitalidad de la que procede con fuerza irresistible el fenómeno de la forma en expansión. El Brahman, el neutro preñado, es una plenitud no masculina o femenina, buena o mala, sino masculina *y* femenina, buena *y* mala. Su personificación es Śiva. Cada destello de los miembros del dios Yogī al girar, cada dardo del arco de Śiva, es esencialmente idéntico a esa sustancia divina de paz y reposo eternos.

V

La Diosa

El origen de la Diosa

La historia de Kīrttimukha revela que la emoción violenta de un dios se puede proyectar o exteriorizar en forma de monstruo autónomo. En los anales mitológicos de la India abundan apariciones así. El poder destructor de Śiva cristaliza a su alrededor en la horda de su «hueste» iracunda, enjambre de Śivas diminutos conocidos como «Rudras», de acuerdo con la denominación védica del dios. La furia de la Devī, la Diosa suprema, puede proyectarse como un león o tigre hambriento. Sin embargo, en una pintura rājput del siglo XVII d. C. aparece como un demonio femenino, negro, babeando de ira homicida en un campo de batalla; es una materialización del aspecto exterminador de la Madre del Mundo. Del mismo modo, se puede personificar una maldición. Según un célebre mito surgido en la India con los teólogos brahmanes del periodo postvédico, Indra, rey de los dioses, se hizo culpable de un terrible pecado cuando mató al dragón ápodo Vṛtra para librar de sus anillos las aguas del cosmos. Considerando a los dioses y titanes como miembros de la casta de los brahmanes, estos comentaristas juzgaron que al destruir a Vṛtra Indra se había hecho culpable del más atroz de los crímenes; a saber, la muerte de un brahmán. Y surgió un mito en el que se representa al dios héroe perseguido por una ogresa implacable que personifica la maldición de su crimen[126].

En un magnífico mito recogido en «El texto de la Esencia maravillosa de la Diosa» *(devī-māhātmya)*[127] se recurre a este principio de la proyección o la exteriorización para explicar la primera aparición de la propia

Diosa. Se la describe como una doncella guerrera sublime e invencible, nacida de una combinación de las iras de todos los dioses reunidos en consejo. El milagro aconteció en uno de esos momentos oscuros para los dioses en que un demonio tirano amenazaba con arruinar el mundo. Esta vez no podían hacer nada Viṣṇu ni Śiva. El titán era un monstruo colosal llamado Mahiṣa con apariencia de un prodigioso carabao.

Los dioses, acaudillados por Brahmā, habían acudido a Viṣṇu y Śiva. Habían expuesto el caso del demonio victorioso y habían implorado ayuda a la altísima Dualidad. Viṣṇu y Śiva se inflamaron de ira. A su alrededor, las otras divinidades se inflamaron de indignación también. Y al instante les brotó de la boca su intenso poder en forma de fuego. Viṣṇu, Śiva y todos los dioses exhalaron su energía, cada cual según su naturaleza, en forma de torrentes de llamas. Se juntaron con fuerza estos fuegos, y se combinaron en una nube llameante que crecía y crecía, y se iba condensando poco a poco. Finalmente adoptó la forma de la Diosa, dotada de dieciocho brazos.

Al contemplar esta auspiciosa personificación de la suprema energía del universo, esta amalgama milagrosa de sus poderes, los dioses se congratularon, y la saludaron como su esperanza general. En ella, «La Doncella más Hermosa de las Tres Ciudades» *(tripura-sundarī)*, en la Mujer primordial y perenne, se habían integrado poderosamente las fuerzas particulares y limitadas de sus varias personalidades. Esta abrumadora totalización significaba omnipotencia. Con un gesto de completo sometimiento y plena y voluntaria abdicación, habían devuelto sus energías a la Śakti primordial, fuerza única y fuente primera, de donde originalmente había procedido todo. Y la consecuencia, ahora, fue una gran renovación del estado original de la potencia universal. Cuando el cosmos se desplegó por vez primera en un sistema de esferas y fuerzas rigurosamente diferenciadas, la Energía de la Vida se había fragmentado en multitud de manifestaciones individuales. Pero ahora éstas habían perdido su fuerza; y la madre de todos, la Energía de la Vida, como principio materno y pri-

mordial, las había reabsorbido, las había devuelto a su seno universal. Ahora estaba preparada para salir con toda la plenitud de su ser.

En una ilustración de un manuscrito tardío de la *Devī-Māhātmya* se representa la hueste de los dioses haciendo el gesto cósmicamente importante de abdicar, de abdicar voluntariamente, de sus diversas actitudes masculinas –reales, valerosas, heroicas– para que pueda ser destruido el demonio titán. Entregan a la Diosa Suprema sus diversas armas, utensilios, ornamentos y emblemas, que contienen sus energías y características particulares. En la fuente omnicomprensiva de la que salieron ellos mismos originalmente se funden ahora sus naturalezas y sus distintas fuerzas. Śiva, el asceta, aparece en el ángulo superior izquierdo entregando el tridente. Frente a él, en el ángulo de la derecha, está Brahmā tetracéfalo cediendo su cuenco de las limosnas y el manuscrito de la sabiduría mágica de los Veda. Abajo, en el centro, está Kāla, dios del tiempo, tendiendo a la Diosa la espada y el escudo. A su derecha está el legendario padre de la Diosa, el rey montaña Himālaya, con un león que ella debe montar.

En un relieve de Māmallapuram del siglo VII, en el delicado y vigoroso estilo pallava, se ha representado a «La Diosa matando al Demonio-búfalo» *(devī mahiṣāsuramardinī)*. Las obras de este periodo, aunque vigorosas, son muy suaves; al representar escenas brutales y dramáticas, como la de esta batalla, tienden a evitar el momento del clímax y tratan de sugerir el hecho de manera contenida e indirecta. Aquí se representa a la Diosa avanzando, montada sobre un león y acompañada por los dioses exultantes. El enemigo, gigantesco y grotesco, cede hoscamente terreno. No se representa el triunfo final. Sin embargo, es absolutamente evidente. La magnífica amazona, provista de las armas de todos los dioses y estimulada por sus himnos de alabanza, representa las fuerzas afirmativas del universo. El demonio no tiene ya esperanza ninguna: su cabeza enorme y su clava, que sugiere oscuridad, violencia y resentimiento, están a punto de caer.

Tras aniquilar primero al ejército del titán, la Diosa ata al poderoso

búfalo con un lazo. No obstante, el demonio escapa saliendo del cuerpo del búfalo en forma de león. Inmediatamente, la Diosa decapita al león; después de lo cual, Mahiṣa, en virtud de su energía Māyā de autotransformación, vuelve a escaparse, ahora en forma de héroe con espada. Implacable, la Diosa acribilla esta nueva materialización con una lluvia de flechas. Pero el demonio se alza ante ella como un elefante, extiende la trompa y la agarra. La atrae hacia sí; pero ella le corta la trompa de un tajo. El demonio retorna ahora a su figura favorita, de búfalo gigante, haciendo estremecer el universo con el patear de sus pezuñas. Pero la Diosa se ríe con desprecio, y suelta una poderosa carcajada ante todos estos trucos y estratagemas. Deteniéndose un momento, llena de ira, se lleva a los labios, serenamente, un cuenco lleno del licor embriagador y estimulante de la divina fuerza vital; y mientras bebe este elixir sin igual, sus ojos se tornan rojos. El demonio búfalo arranca montañas con los cuernos y las arroja contra ella, bramando desafiante sin parar, pero ella las va pulverizando con sus flechas. Y grita al monstruo:

–¡Sigue bramando! Sigue bramando un rato más, estúpido, mientras yo me sacio con este brebaje delicioso. No tardarán los dioses en lanzar hurras de alegría, ni en caer tú muerto a mis pies.

Y mientras habla, salta en el aire y se abalanza sobre el cuello del demonio. Lo derriba y le atraviesa el cuello con el tridente. El adversario trata de abandonar una vez más el cuerpo del búfalo saliendo de su boca en forma de héroe con espada; pero nada más asomar, es atrapado. Está mitad dentro y mitad fuera del búfalo cuando la Diosa, de un tajo veloz y terrible, le corta la cabeza y lo mata.

Esta rápida sucesión de transformaciones es un buen ejemplo del rasgo mitológico de la exteriorización o proyección. El demonio búfalo, utilizando el poder de la Māyā, proyecta su energía vital en nuevas formas. Su agresividad, su ambición, su voluntad de victoria, abandonan una forma tras otra a fin de sobrevivir. El carácter de las proyecciones deriva de la naturaleza de la energía en juego. La ira de Śiva había adoptado la

forma de Kīrttimukha. La ira del conjunto de los dioses produce a la diosa invencible de múltiples brazos. Así, ahora, la energía sobrenatural del tirano del mundo acumulada durante años de inhumana austeridad y autodominio, capaz de derribar a los dioses y poner al universo a sus pies, invade una forma tras otra.

Al ser despertada, la energía vital del cuerpo y el alma fluye, se exterioriza en formas iracundas o benévolas, demoníacas o divinas, según la ocasión. El campo de batalla del universo está lleno de dioses con exteriorizaciones o proyecciones temporales de este género. Además, el mismo universo no es, en el mejor de los casos, sino esa exteriorización: una transformación o exteriorización del Absoluto. En los mitos que celebran a Śiva, Śakti es la materialización de la fuerza vital de su esposo. De acuerdo con la fórmula de Viṣṇu, la Diosa es réplica antropomorfa del dorado loto cósmico: Viṣṇu da origen al cáliz del loto, y así empieza la evolución, el despliegue de las esferas del mundo; a continuación se pueblan éstas de criaturas que a su vez no son sino transformaciones de la energía. Viṣṇu recostado, emanando espacio de sí mismo y llenándolo luego de procesos del universo, proyecta simplemente los poderes que ha estado albergando en su vientre. El proceso de los mundos es materialización del sueño de Viṣṇu.

Esta enseñanza tiene una lectura psicológica y es aplicable a nosotros, que no somos dioses sino seres limitados. La constante proyección y exteriorización de nuestra śakti particular (energía vital) es nuestro «pequeño universo», nuestra esfera restringida y entorno inmediato, sea lo que sea lo que nos preocupe. Poblamos y coloreamos la pantalla neutra e indiferente con escenas y dramas del sueño interior de nuestra alma, y a continuación somos presa de sus sucesos dramáticos, de sus deleites y sus desventuras. El mundo, no como es en sí sino como lo percibimos y reaccionamos en él, es producto de nuestra Māyā o ilusión. Puede describirse como nuestra propia energía vital más o menos ciega que produce y proyecta formas y apariencias demoníacas y benévolas. Así, pues, somos cautivos de

la Māyā de nuestra propia Śakti, y de la película que incesantemente produce. Cada vez que nos dejamos atrapar e implicar en asuntos vitales y apasionados, tratamos con proyecciones de nuestra propia sustancia. Ése es el hechizo de la Māyā. Ése es el hechizo de la energía creadora, generadora y sostenedora de la vida. Ése es el hechizo de la nesciencia, del «no saber lo que se hace».

En la medida en que esto es cierto, las formas y figuras proyectadas por los irritados y encastillados dioses hindúes revelan gran perspicacia psicológica; de hecho equivalen a una filosofía y una metafísica. El Ser Altísimo es señor y dueño de la Māyā. El resto –los dioses inferiores, los demonios y los seres humanos– somos víctimas de nuestra Māyā individual. Todos caemos presa del hechizo de nuestra propia vitalidad que nos infecta con su ceguera, su pasión y sus obsesiones. Sus procesos en nuestra psique son autónomos y escapan a nuestro control; nuestras reacciones ante ellos son forzadas. Así, nuestra situación es de esclavitud y servidumbre al hechizo sostenedor e impulsor de vida de Māyā-Śakti. Si no fuese así, no seríamos en absoluto individuos; no tendríamos historia ni biografía. La esencia de nuestra vida personal es nuestra vida-ilusión.

A Indra su Māyā personal le inclinó a creer en su propia magnificiencia, y se sintió impulsado a construir su morada señorial con unos planos constantemente ampliados. Librar al hombre de ese hechizo, de la esclavitud de su propia śakti, de la Māyā de las metas y propósitos de su existencia, de los matices encendidos de la aversión y el deseo, el terror y el placer, que colorean para él los objetos de su entorno, es el principal objetivo de todas las grandes filosofías indias. En contra de las modernas filosofías occidentales, que son pura actividad intelectual dedicada a clarificar, catalogar, describir y sistematizar los contenidos del pensamiento humano, la sabiduría india, basada como está en experiencias del yoga que trascienden el pensamiento, aspira a una transmutación de la naturaleza humana y a un saber enteramente nuevo de sí y del mundo. El pensamiento indio aspira a liberar a los hombres de la aceptación fascinada

de las proyecciones y exteriorizaciones de su śakti, de las producciones de su propia Māyā, de su propia «realidad» emocional, fenoménica, subjetiva. Lo que pretende es convertir al siervo de la Māyā en señor de la Māyā, hacerlo comparable al Ser Altísimo, a Dios personificado, bien en Viṣṇu, bien en Śiva. La filosofía india aspira seriamente –y con fe en los resultados– a hacer a los hombres divinos a través del yoga y la iluminación; divinos incluso por encima de esas divinidades que, como Indra, viven envueltas en su propia Māyā.

Los símbolos indios proclaman en el arte la misma verdad que la filosofía y el mito indios. Son señales en el camino del peregrino que orientan las energías humanas hacia la misma meta de la transmutación. Por tanto, nuestra tarea como estudiosos del mito y el símbolo indios es entender las concepciones abstractas de las doctrinas filosóficas indias como una especie de comentario intelectual sobre lo que se conserva cristalizado y desarrollado en las figuras y dibujos del simbolismo y el arte, y viceversa, leer los símbolos como la escritura pictórica de la sabiduría fundamentalmente inmutable de la India.

Por ejemplo, en el caso de la figura 35 debemos intentar captar el sentido de la peculiar actitud de la Diosa en el momento de matar al demonio búfalo. Ésta es, quizá, la representación más espléndida de Durgā Mahiṣāsuramardinī. Se trata de una obra de arte clásico javanés. El arte clásico de Java del siglo VIII d. C. y siguientes procede de la India meridional. Su semilla la plantaron los inmigrantes que partieron de la costa de Malabar. No sólo el arte javanés, sino también el primitivo arte mon-khmer de Camboya sigue el ejemplo del estilo pallava de la India propiamente, y las más bellas obras de arte coloniales pueden competir con las producciones de la madre patria. Es más, las tendencias peculiares del arte pallava se prolongan en las metas y el estilo del arte hindú clásico de Java. Se evitan, se mitigan, se atemperan los elementos de violencia y crueldad; el instante dramático, crítico, se sublima en una grandeza serena; la sensualidad se sutiliza en un encanto y una gracia espirituales.

El cuerpo pesado de un demonio como el feroz adversario búfalo no muestra aquí nada de su amenazadora fiereza; está sometido a una apariencia casi amable. El titán ha quedado tan rebajado que se ha convertido en un hermoso ejemplar de granja de la especie bovina, rumiante, dócil y flemática. En cuanto al desesperado héroe demonio que emerge por última vez de la figura del toro, revela, con su complicado peinado, un encanto grotescamente femenino. Está resignado a morir a manos de la Diosa.

Ésta ha cogido al demonio por el pelo y está a punto de descargarle el golpe mortal, el golpe heroico que salvará al mundo. Pero en el gesto de la gran vencedora no hay signo alguno de emoción airada; está inmersa en la serenidad de la calma eterna. Aunque va a cumplirse la acción en el tiempo y en el espacio, la expresión de la Diosa minimiza y hasta anula su importancia. Para ella, el curso entero de este universo, incluida su propia aparición en el papel de su salvadora, no es sino parte de un sueño cósmico. Es sólo un rasgo del despliegue universal de la Māyā. La Diosa, aunque como ser divino supremo asume una forma y desempeña una función en el drama-sueño del universo y representa festivamente el papel principal en un momento culminante de la obra, se comporta sin embargo como alguien que estuviera representando el papel de héroe en su propio sueño, consciente entretanto de que sólo está soñando. Fundamental y conscientemente, esta presencia permanece indiferente a su propia manifestación triunfante. Su rostro resplandeciente, vigoroso y gracioso, soñador y distante, es comparable en este sentido a la máscara enigmática del Śiva danzante.

La Isla de las Joyas

Śiva y la Devī, Śiva y su consorte de múltiples nombres –Kālī, Durgā, Pārvatī, Caṇḍī, Cāmuṇḍā, Umā, Satī, etc.– son considerados la personalización doble primordial del Absoluto. Son el primero y principal despliegue del Brahman neutro en los principios opuestos masculino y fe-

menino. La tradición religiosa escrita de los tantra representa un diálogo interminable entre ambos en el que se enseñan y se preguntan mutuamente. A través de este diálogo se da a conocer al entendimiento humano la esencia secreta del Brahman, y se le instruye en los medios de acercarse a él mediante el ritual del yoga, ritual que permanece en el interior mientras que el yoga va más allá de las limitaciones naturales innatas de la conciencia humana individual oscurecida por la śakti de la Māyā.

Hay muchas representaciones de la unión sagrada del Dos-en-Uno. Hemos comentado ya la figura 21. La figura 36 muestra a Śiva y su reina consorte sentados mayestáticamente en su morada sobre el monte Kailāsa. La serenidad y armonía intemporales de la pareja están subrayadas en este relieve con su reacción ante los intentos de un demonio de hacer tambalear el Olimpo desde abajo. El malvado de esta escena es Rāvaṇa, que en el *Rāmāyaṇa* aparece como adversario de Rāma; este gran enemigo de los poderes divinos ha sido encarcelado en el submundo, donde lo retiene el peso inmenso de la montaña de Śiva. Aquí se le muestra intentando liberarse de repente. Está sacudiendo la montaña y se siente el temblor. La diosa, en graciosa postura semi-recostada, se vuelve hacia Śiva como asaltada por un súbito temor, y le agarra el brazo. Pero el gran Dios permanece impasible, y con el pie serenamente posado, lo mantiene todo seguro. A pesar del vivo gesto de ansiedad de Pārvatī, reina una atmósfera de sosiego que no consigue turbar este demonio que sacude el universo con sus veinte brazos. Como prueba del carácter de la divina pareja tenemos aquí, no el triunfo dramático del principio divino merced a una manifestación-héroe en una de las vivas batallas periódicas de la ronda cosmogónica, sino una visión no dramática, casi antidramática, de su invencible grandeza. Está absolutamente segura, más allá de cualquier ataque terrenal –más allá incluso de lo sobrehumano demoníaco–. Se trata de una obra del templo Kailāsanātha, Elūrā, del siglo VIII.

En la miniatura del siglo XVIII reproducida en la figura 37, Śiva y Pārvatī están de nuevo en su refugio solitario: esta vez presenciamos un idi-

lio de luna de miel. En primer plano está Nandi, el toro blanco como la leche, representación animal y vehículo de Śiva. Al fondo se alza el asta de Śiva con el tridente. El dios se ciñe con el típico taparrabo del asceta brahmán, una piel de antílope negro, y lleva en el pelo la media luna; tiene serpientes a modo de brazaletes y otros adornos habituales. El lecho de los amantes es una piel de tigre, cobertor clásico del asiento del yogi. No sólo descubrimos aquí trascendida la oposición de lo masculino y lo femenino, sino también la del asceta y el esposo-amante perfecto. Todas las polaridades proceden de la dualidad excelsa de esta escena intemporal, central, de beatitud. Kailāsa es la montaña del corazón donde el fuego de la vida, la energía del creador, hierve con el ardor de su fuente eterna y late a la vez con el pulso del tiempo. Aquí Dios y criatura son consustanciales, y eternidad y vida son una misma cosa. Ésta es la montaña, la cueva, el lecho del arrobamiento... del arrobamiento cosmogónico, del mundo con todas sus miríadas procediendo de la reunión del Uno que jamás ha sido Dos. El tierno ambiente de este idilio perfecto es típico de las escenas Dios-y-Consorte hindúes. Śiva y la Devī como pareja primordial en estrecho abrazo son el modelo de innumerables parejas similares. De Śiva y la Devī procede también el modelo general de representación de los dioses y sus śakti de las escuelas del budismo śivaíta y del lamaísmo tibetano.

Śiva y la Diosa representan los aspectos polares de la esencia única y por tanto no pueden estar en discordia; la Diosa expresa la naturaleza secreta de él y revela su carácter. Una sorprendente interpretación de esta idea aparece en un desarrollo camboyano tardío de la tradición śivaíta en el que el símbolo del liṅga se abre a los cuatro costados y revela, entre otras figuras representativas de su poder, a la propia Diosa. La figura 39 es un buen ejemplo; aquí la Diosa tiene diez brazos y cinco cabezas; este último rasgo es símbolo de la supremacía universal de Śiva, dado que las cinco cabezas lo sitúan inmediatamente por encima del Brahmā tetracéfalo. Esta figura femenina es la esencia, la energía creadora, la śakti, del pilar fálico.

Es posible que este desarrollo tardío lo haya inspirado una evolución paralela del más alto símbolo budista, el stūpa. Durante siglos, el budismo y el hinduismo florecieron y se desarrollaron el uno junto al otro, sometiéndose a idénticas influencias, influyéndose mutuamente, y expresando con sus diferentes sistemas iconográficos ideas idénticas. El stūpa es muy distinto del liṅga. Es un santuario de reliquias que a menudo guarda un hueso del Buda, y simboliza al que ha alcanzado la extinción a través de la iluminación. Construcción austera, totalmente anónima, coronada con el quitasol del dominio espiritual universal, es representativa del estado de nirvāṇa, situado más allá de todos los conceptos y todas las formas. La figura 38 muestra un santuario caitya o iglesia budista de Beḍsā del año 175 a. C. aproximadamente. Este monumento ha sido excavado en la roca viva. Está trazado según las construcciones de madera de los siglos anteriores –de las que no existe prácticamente documentación–, y consta de una nave principal flanqueada por dos naves laterales y terminada en un ábside. Las naves laterales están separadas de la central por pilares –no construidos, sino esculpidos en la roca– y continúan alrededor del ábside, donde se juntan. En el sitio del altar se ve un stūpa sencillo, austero, severo, sereno, espléndido, imponente. El pórtico está exento de ornamentación. Aquí se refleja de manera elocuente la severidad puritana del primitivo régimen budista: la intensa concentración en el ideal y la experiencia del nirvāṇa hace superfluo, perturbador, poco interesante, toda sugerencia del juego de los mundos de la forma. Contrasta con éste la riqueza de los stūpa de periodos posteriores. En un stūpa revelando al Buda, de un caitya de Ajaṇṭā de principios del siglo VII, la cáscara negativa y terrible del nirvāṇa, más allá de la concepción humana, más allá de todas las formas celestiales y terrenas, revela su núcleo positivo: la aparición del Iluminado, del Salvador trascendente, que ahora es la sustancia materializada y personificada del Absoluto. Pura «talidad», «esodad» más allá de los atributos y caracteres limitadores y calificadores, se ha convertido en reflejo de Aquel que se hizo uno con él mientras aún permanecía en la carne. Del mismo modo que

el surgimiento de la Devī del liṅga, símbolo máximo de la masculinidad, trajo el impacto de una nueva comprensión (a saber, que el Dios y la Diosa, el Absoluto y su reflejo en la naturaleza fenoménica, son en última instancia uno), así en este stūpa la irrupción abrupta de un Buda antropomórfico desde el nirvāṇa, desde el vacío anónimo, permite comprender que a la luz de la iluminación final, de la experiencia que trasciende el pensamiento de la «sabiduría de la otra orilla» *(prajñā-pāramitā)*, la última polaridad –la del nirvāṇa y el saṃsāra, de la libertad y la esclavitud– queda totalmente anulada: la serenidad nirvánica y el juego loco de los mundos de la forma son uno y lo mismo. Evidentemente, es un paralelo budista de la comprensión śivaíta. Muy probablemente hubo una interacción considerable durante los siglos de amable desarrollo común de los dos sistemas en el rico suelo espiritual de la India medieval.

Hay mucho que decir en favor de los símbolos posteriores, aunque quizá parezcan recargados y ambiguos a aquellos cuyo gusto se ha formado en una tradición más severa. A través de ellos salen a la luz multitud de significados e implicaciones, como a través de la rotura y desintegración de una superficie. Nos quedamos asombrados ante las apariciones que emergen de las profundidades hasta aquí vedadas al espíritu. Y una inmensa reconciliación de los sentimientos y poderes del juicio con todo lo que hasta ahora podía parecer abominable o absurdo disuelve la última resistencia del ego vivo al útero omnicomprensivo, omniafirmativo y omnidestructivo de la paz final.

El simbolismo de Śiva ahonda en el misterio del Dos-en-Uno más que ninguna otra tradición hindú del culto a la Śakti. Es lo que lo hace especialmente interesante y revelador. El tema de la unión de los opuestos está aquí orquestado con penetrantes armonías. Sin embargo, si queremos captar por entero las implicaciones no podemos confiar simplemente en nuestros propios medios; tenemos que estudiar una tradición śivaíta-tántrica muy oscura consignada en ciertas miniaturas y sus correspondientes textos literarios. En una representación de la llamada «Isla de

las Joyas» *(maṇi-dvīpa)*, cada uno de sus detalles contiene una gran riqueza de significados alegóricos. Muestra a la pareja de opuestos en unión mutua, surgiendo el uno del otro, sosteniéndose y equilibrándose mutuamente. Esta pintura pretende servir de modelo o guía al iniciado devoto para la contemplación interior. Es un yantra. El devoto debe dejar que se revele a su visión interior, y luego concentrarse en ella. Debe dejarse imbuir de sus rasgos significativos y darse cuenta de que revelan la esencia secreta, la verdad, la realidad esotérica de la naturaleza del universo y de su propio ser.

En primer lugar, está el océano tranquilo y profundamente azul de la sustancia de la vida. Su melodía está expresada en el preludio del *Rheingold*, de Wagner, y en el pasaje sosegado de los penúltimos compases del *Götterdämmerung*, donde las aguas sepultan la conflagración universal. Es el océano de la vida eterna en su estado primordial. Y del mismo modo que en el mito de Viṣṇu el océano –representado por la serpiente cósmica y el Viṣṇu recostado– produce el loto del cosmos que flota sobre sus olas, aquí el vasto mar de la energía infinita de la vida, este océano de néctar, este elixir de la inmortalidad *(amṛta-arṇava)*, revela en su centro una isla mística.

El océano representa lo «inmenso alógico». Es una extensión aletargada y llena de todas las potencialidades. Contiene los gérmenes de todos los opuestos en conflicto, de todas las energías y rasgos de los pares de antagonismos cooperantes; energías que se concentran y se desarrollan aquí en el centro, en la Isla. Del estado letárgico y tranquilo pasan a la creación.

El océano, que representa la conciencia universal, es comparable al elemento ubicuo y sutil del éter *(ākāśa)*, que constituye sustancialmente todo el espacio y proporciona el escenario de todas las evoluciones y desarrollos subsiguientes. La Isla, en oposición al fluido que la rodea, es considerada el Punto metafísico de Poder. Se la llama «La Gota» *(bindu)*, la primera gota que se extiende, despliega, expande y transmuta en el reino tangible de nuestra conciencia limitada y del universo.

La Isla se representa como una figura dorada y circular. Sus playas están hechas de gemas espolvoreadas –de ahí el nombre de la isla: Maṇi dvīpa–. Está poblada de árboles grandes y floridos, y en el centro se alza un palacio construido con la piedra preciosa que concede todos los deseos *(cintāmaṇi)*, una especie de *lapis philosophorum*. En el interior del palacio hay un rico palio *(maṇḍapa)* bajo el cual, en un trono enjoyado y dorado, está sentada la Madre Universal *(jagad-ambā, mātar)*, «La más Hermosa de las Tres Ciudades, o Mundos» *(tripura-sundarī)*. Es la deidad, la energía del Bindu, que a su vez fue la primera gota concentrada de la fuerza dinámica de la divina sustancia universal. De la Diosa surgen a la existencia las tres esferas mundos: el cielo, la tierra y el espacio intermedio.

La Diosa es de color rojo, porque aquí es creadora –el rojo es el color activo–. Es la energía primordial, hacedora de planes y productora de la evolución del universo. Es llamada *vimarśa-śakti; vimarśa* significa «deliberar, razonar, planificar»; *śakti*, «energía». La Diosa es nuestra Māyā familiar: *mā-* es «medir, planificar (a la manera del carpintero y el constructor)». Es la potencialidad y la medida maternal del mundo. Considerada desde el punto de vista de la Esencia divina omnicomprensiva, es el mero «esto»: el «esto» que primero emerge de la totalidad indiscriminada y latente, la quintaesencia del «esto», y primero y puro objeto-de-experiencia conocido de la divina y suprema Autoexperiencia, de la que ella misma ha emergido. Lo que el hombre va a llamar más tarde (como último producto y eslabón de la cadena de la evolución) «materia», Conciencia divina experimentada en primer lugar como mero «esto» u «otro», que no obstante era idéntico al Yo Supremo. Gradualmente, por acción de la Māyā, este «esto» fue experimentado por la mente como aparte, diferente y externo a Ella; fue experimentado como total «otredad». Experiencia idéntica a la creación del mundo.

En el salón del trono de la Isla de las Joyas, la Diosa tiene en sus manos las cuatro armas o instrumentos habituales en sus representaciones como divinidad belicosa y matadora de demonios. Aquí poseen un sig-

nificado psicológico, y deben interpretarse en el plano espiritual. Son, a saber: el arco y la flecha, el lazo y la aguijada. El arco y la flecha denotan fuerza de voluntad. El lazo –cuerda que atrapa animales salvajes y traba al enemigo atacando súbitamente en el campo de batalla– indica conocimiento, fuerza poderosa del intelecto que atrapa y fija con firmeza sus objetos. La aguijada, para acuciar a la montura o bestia de carga, denota acción[128].

En el salón del trono de la Isla de las Joyas, la diosa de color rojo está sentada sobre dos figuras masculinas inertes, más o menos cadavéricas, que yacen una sobre otra en el trono hexagonal. Ambas representan a Śiva como el Absoluto. La figura de arriba se llama Sakala Śiva. *Sakala* es una palabra compuesta: *sa-kala*; *kala* significa «una pequeña parte de algo, un poquitín, una pizca, un átomo», en particular «un dedo de la luna»; *sa* significa «con». Los dedos de la luna son dieciséis: *sakala* es la luna en posesión de todos sus dedos, «entera, toda, completa, total»: la Luna llena. Lo opuesto de *sakala* es *niṣkala*, «desprovista de dedos o partes constituyentes»: la Luna Nueva; la cual, aunque existente en realidad, es imperceptible, intangible, aparentemente no-existente. La figura superior, pues, es Sakala Śiva; la de abajo es Niṣkala Śiva: o sea, la figura de arriba es el Absoluto en su plena actualidad, la de abajo es el Absoluto en su estado inmóvil, letárgico, trascendente: mera potencialidad.

Interpretado en términos psicológicos, el Śiva superior es omnicomprensivo, omnisciente y supraconsciente; el inferior es la más profunda inconsciencia, omnicomprensiva también, pero aparentemente vacía, en estado de completa quietud. Los dos son aspectos antagónicos aunque igualmente válidos del Absoluto, que contiene y refleja todas y cada una de las cosas, y en el que todas las distinciones y oposiciones se desvanecen y alcanzan el reposo. El Absoluto es plenitud y vacío, todo y nada. Es fuente y receptáculo de toda energía, pero al mismo tiempo completa inercia, el sueño de todos los sueños, profundo y callado.

Sakala Śiva, el de arriba, está en estado de actualización porque se en-

cuentra en contacto con su propia energía universal, la Śakti, la Diosa, el principio activo femenino, la causa eficiente y material del universo, la Māyā que despliega los elementos y los seres diferenciados. Sakala Śiva lleva en la cabeza la luna creciente. Esta luna, esta hoz minúscula debe entenderse aquí como simbolizando la primera expresión del sonido, es decir, la primera manifestación del elemento que se percibe mediante la cualidad del sonido: el éter, el espacio, el más sutil y primero de los cinco. Como elemento primario de la percepción de los sentidos, asociado con el éter prístino, este «sonido» *(nāda)* representa el Estado del Poder. Es el experimentado por el yogī cuando se sumerge en sí mismo. Se pone de manifiesto en el latido del corazón. Y dado que el microsomos es en última instancia idéntico al macrocosmos, cuando el yogī oye el Nāda, este Sonido del Poder, oye el latido del Absoluto: es el Poder de la Vida universal manifestándose en el interior del cuerpo efímero. Entonces se está acercando a la experiencia final del Absoluto.

Cada detalle de la Isla de las Joyas está concebido para ser visualizado y entendido como un aspecto de lo íntimo del corazón. Sakala Śiva late con el clamoroso Sonido del Poder porque está en contacto inmediato con el principio femenino activo y creador. Dado que es pura conciencia, Autoiluminación espontánea *(sva-prakāśa)*, es blanco. La Diosa que tiene encima, su propia energía *(śakti)*, le ayuda a desplegarse como el universo, que es a la vez ser y devenir. Sakala Śiva es la espiritualidad inmaculada del Yo irradiando resplandor; es la primera de las formas. Él es quien ilumina las formas que ella ha generado.

Ahora bien, debajo de este Sakala Śiva hay otro, Niṣkala Śiva, su doble o gemelo. Esta figura tiene los ojos cerrados, y no es ya de un blanco resplandeciente, sino que está descolorida. *Niṣkala* significa «sin partes». Aplicado a un hombre, su significado es «agotado, viejo, decrépito». Aplicado a una mujer quiere decir «incapaz de tener hijos, estéril». Tal como se aplica ahora a Śiva, indica el Absoluto en ese estado en que nada ocurre. Śiva Niṣkala es el Absoluto inmutable y estéril, carente de todo

impulso energético hacia la procreación y transmutación cosmogónicas. Es el Absoluto como sublime carencia de vida, inercia primera y última, el vacío supremo; aquí nada late ni se agita.

A Śiva Niṣkala se le llama «el cuerpo muerto, el cadáver» *(śava)*. En sánscrito hay un juego implícito en esta yuxtaposición de los nombres Śava y Śiva. Dicho juego se basa en una peculiaridad del modo sánscrito de escribir; cuando se capta proporciona una formulación muy clara del sentido de estos tres personajes simbólicos de la Isla de las Joyas. En la grafía clásica del devanāgarī, los signos básicos representan consonantes *más* la vocal *a*. Por ejemplo, श = *śa*, व = *va*. Para convertir la *a* en *i*, se añade el elemento ि: शि = *śi*, वि = *vi*. Por tanto, Śiva se escribe शिव y Śava शव; o sea, si se suprime el signo ि del nombre escrito de Śiva queda la escritura equivalente a Śava. Sin esta ि o *i*, Śiva no es más que un cadáver, un *śava*. ¿Qué es o quién es, entonces, este signo vocal dador de vida, o *i*, sino la Diosa, la Śakti, la representante suprema del movimiento y la vida? El Absoluto *(brahman)* considerado en sí y por sí, desprovisto de esta energía activadora y vitalizadora, de este signo de su impulso cosmogónico, procreador *(māyā)*, no es más que un cadáver. Hegel, en el párrafo final que corona su gran obra *La fenomenología del espíritu (Die Phaenomenologie des Geistes)*, alude a este mismo Último como *das leblose Einsame*, «el uno solitario e inerte». Śiva, así considerado, Brahman desprovisto de la Māyā, no puede hacer nada (por lo que a manifestación se refiere); no es nada: es la Nada pura.

En la ilustración del trono de la Isla de las Joyas, Śiva Niṣkala se encuentra disociado de la energía roja de la vida, a diferencia de Śiva Sakala, que está en contacto corporal con la figura femenina de encima. Por el hecho de estar separado de ella es Śiva sin *i*, es Śava, un cadáver. En el cuadro y en su doctrina se subraya este detalle. El énfasis subraya la dignidad y suprema virtud de la Diosa: es la Māyā que produce el mundo, es la madre de nuestras fugaces vidas individuales. Significa que aunque estas vidas nuestras están atrapadas en el remolino del renacimiento don-

de nada alcanza su fin, y están llenas de sufrimiento y de culpa, de defectos, de crueldades y de caprichos absurdos, son sin embargo la única manifestación de la energía divina. A través de los procesos de la vida universal, lo divino deviene realidad fenoménica. Todo cuanto podemos percibir o experimentar, no importa cómo –clara u oscuramente–, incluidos nosotros mismos y nuestro mundo, es revelación de la infinitud de la energía divina. De ahí la suprema santidad de la Māyā... sea lo que sea lo que pueda significar, o ser.

Aunque sumidos inevitablemente en la zozobra, con todos nuestros defectos, somos sin embargo partículas del abundante despliegue. Somos emanaciones, hijos del Absoluto: pertenecemos a su grey; estamos en su regazo; no podemos perdernos. Individualmente, pasamos por toda suerte de calamidades, y al final sufrimos la destrucción. Individualmente, también, somos reflejos de la imagen de Dios. No tenemos necesidad de ir en busca del Absoluto en sí y por sí, del Absoluto aletargado en su primera y última inercia, postrado como un cadáver; porque la misma esencia de la vida, la Energía del Absoluto, se manifiesta en todas las cosas a nuestro alrededor, está en todas partes, ante nuestros ojos, debido al poder transformador de la Diosa, la Śakti, la Madre. Cuando todas las cosas se precipitan frenéticamente en el olvido de la muerte, ella vuelve a derramar nueva vida de su seno inagotable. El filósofo ha elucubrado sobre la existencia; el asceta la ha ofendido, y los dos la han abandonado para emprender la titánica búsqueda del Cadáver; sin embargo, el mismo Absoluto, pero en su aspecto dinámico, como energía juguetona, inexorable, es nuestra vida, se ha transformado en nosotros y en los afectos de nuestras acciones y pensamientos perplejos. Cuando rendimos culto a la Diosa como hijos devotos del mundo, no estamos más lejos de lo divino de lo que están los yogī. Ellos realizan el Absoluto en su Yo más íntimo, en un estado de imperturbable inactividad, de suprema quietud, de paz trascendente. Pero nosotros somos el Absoluto, en tanto en cuanto somos hijos de la Māyā, del Mundo.

Esta lección de la Isla de las Joyas nos halaga al principio con su aparente reivindicación de nuestras inclinaciones no espirituales; pero en cuanto recapacitamos nos damos cuenta de que, en su actitud de total aceptación, este Sí general, transmoral y profundamente dionisíaco es tan violento, tan severo, como la total negación de la vida del asceta. En la India, el péndulo del pensar oscila entre dos extremos inhumanos que implican actitudes inhumanas y apuntan a metas extra-humanas. Por un lado encontramos una crítica pesimista de la vida en doctrinas y prácticas del más severo carácter ascético en las que el sueño de la vida es considerado una pesadilla espantosa que hay que disipar despertando. La existencia humana no es sino el trampolín que se deja atrás en el salto sublime a la esfera suprahumana, supradivina, extracósmica del ser, situada más allá del engaño y el velo del mundo. Pero por otro lado, aquí, en este simbolismo de los tantra, de la Māyā misma ocultando la realidad auténtica y divina, ocultando el Yo con el espejismo de la personalidad individual y bajo el despliegue del universo perecedero, está en cierto modo ese Yo, ese mismo Absoluto: puro espíritu, pura beatitud. La Māyā es simplemente el aspecto dinámico del Absoluto. Por tanto, todas y cada una de las cosas son revelación, manifestación y particularización de una única esencia divina. Esto equivale a tal santificación indiscriminada de cuanto existe en el plano terrenal que no hay ya necesidad de yoga, de sublimación a través del ascetismo. Los hijos del mundo están en contacto inmediato con lo divino *si* pueden mirar y tratar *todas las cosas* como parte integrante de su autorrevelación perpetuamente cambiante. En símbolos como éste, elaborado por la filosofía tantra śivaíta, la vieja, odiosa «Māyā de dolorosa y sombría apariencia», como el propio Viṣṇu la llama cuando deja que Nārada experimente su engaño, la Māyā cuyo poder cuesta tanto vencer incluso a los santos fervorosos y adelantados, adopta un aspecto sorprendente: se convierte de repente en revelación, en la encarnación misma de la divina energía del Absoluto. La vida con todos sus rasgos y experiencias, el universo en su declinar y su lucha, aunque ocul-

tando el Yo divino dentro de nosotros, es sagrado y divino. Justo debajo del velo de la Māyā, del espejismo mágico del universo, habita el Absoluto. Y la energía de la Māyā es precisamente energía de ese Absoluto, en su aspecto dinámico. Śakti, la Diosa, emerge de Śiva Niṣkala, de manera que puede mostrar la totalidad de sus potencialidades, como la luna su orbe total.

Las tres figuras –Śiva Niṣkala, Śiva Sakala y Māyā-Śakti–, superpuestas como están una encima de otra, pueden leerse de arriba abajo o de abajo arriba como, respectivamente, la evolución y la involución del Absoluto en su despliegue y reabsorción del universo. Niṣkala Śiva es el Absoluto, la esencia divina en sí y por sí, más allá del acontecer y el cambio, inactiva, letárgica, vacía. Śiva Sakala es el estado en que el Absoluto muestra su infinita potencialidad para introducir la diferenciación en el universo. Māyā-Śakti es la energía del Absoluto haciéndose manifiesta, su reposo estático transmutándose en energía procreadora. Así, leyendo el cuadro de abajo arriba, el Absoluto evoluciona a través de tres aspectos o gradaciones, pasando del polo de la inercia, de la completa inactividad y vaciedad, al de la actividad infinita y diferenciación dinámica, del universo hirviente de criaturas y repleto de formas. Leyéndolas de arriba abajo, las tres figuras expresan abreviadamente el progreso del yogī iniciado de la conciencia normal a la realización del Yo. Trazan el camino de retorno desde la experiencia de los sentidos, desde el conocimiento del intelecto, primero a la plenitud de la conciencia supraindividual, y a la esencia pura y radiante de Śiva Sakala, y luego, finalmente, a una completa autoabsorción en el vacío total, Śiva Niṣkala, inconsciente de sí mismo en su suprema quietud.

La composición simbólica pretende guiar al iniciado en un proceso de regresión, por vía de introversión, al estado más allá de los atributos, limitaciones y caracterizaciones. Dicho proceso psicológico acontece en el tiempo y el espacio. El tiempo y el espacio no son, sin embargo, sino categorías de nuestra conciencia limitada e individual, limitaciones o

marcos más elementales de nuestra percepción y concepción humanas, y no afectan al Absoluto trascendente. Lo que aparece a la mente del adepto yogī como una secuencia o gradación de estados antagónicos –procediendo de la Māyā de la conciencia individual normal (la Śakti de arriba) a la experiencia del Yo más alto (el Śava de abajo)– no lo es de ningún modo desde el punto de vista del Absoluto. Los tres son sólo aspectos de una única y eterna esencia. La verdad es vacío *y* plenitud, todo *y* nada. Merced a la concentración en esta verdad, el iniciado debe llegar a comprender finalmente *la identidad básica de la personalidad individual con el Yo universal.* Debe comprender qué es mortal en sí mismo y qué es imperecedero. Debe descubrir la coincidencia de lo cambiante con lo que está por encima del cambio. De este modo, debe aprender a aceptar al final la Māyā de su existencia frágil y transitoria como una radiación dinámica del Yo Eterno.

En la ilustración de la Isla de las Joyas, Śakti, energía divina, está sentada en la postura de Brahmā, el creador demiurgo que despliega el universo conforme al dictado de la sagrada sabiduría de los Veda, el manuscrito que tiene en sus manos. Así, pues, la Diosa muestra aquí un aspecto positivo, sumamente benévolo y puramente creador de la suprema energía de la vida. Es la llamada «Śakti deliberando» *(vimarśa-śakti),* reflexionando y planeando la evolución gradual del universo. Pero la energía de la vida es, en definitiva, tanto creadora como destructora: y lo mismo la Diosa. La vida se alimenta de vida. Al final, cada criatura se convierte en alimento de otra. La generación que envejece y muere debe ser sustituida por la joven que va pisándole los talones. Lo que la Diosa concede benévolamente a uno se lo ha arrebatado implacable a otro. Al analizar el símbolo rico y significativo de esta composición de Mani-dvīpa, de esta Diosa de la Isla de las Joyas, podemos sentirnos tentados de decir que falta algo... al menos, desde el punto de vista del Absoluto; porque la Diosa en la postura de Brahmā, de Vimarśa, es también benévola, benefactora y brillante. Exhibe sólo el aspecto positivo de la fuerza vital de

Māyā-Śakti. Veamos ahora cómo se representa la cara opuesta de la moneda en el mundo audaz del mito y el arte indios.

Puede decirse que por su naturaleza femenina, la Diosa representa claramente el principio maternal dador y alimentador de vida; aspecto positivo en el que no hace falta insistir. Pero el aspecto negativo que lo contrarresta, su función eternamente destructora, que arrebata a las criaturas que ha dado a luz y las destruye, comporta un impacto de intenso horror si se expresa como es debido. Para ello se representa a la Diosa como Kālī, la Negra. *Kālī*: ésa es la forma femenina de la palabra *kāla*, que significa «tiempo»: el Tiempo, el principio generador y destructor de todas las cosas, en cuyo fluir se desvanece otra vez todo lo que surge a la existencia al expirar el breve periodo asignado a su vida.

Hay un célebre himno a Kālī, la Diosa, compuesto por el famoso Śaṅkarācārya, el gran filósofo y teólogo que surgió hacia el año 800 d. C., el Tomás de Aquino del no-dualismo vedānta ortodoxo. Fue un ferviente devoto de la Diosa. En este himno se dirige primero a ella a la manera clásica, celebrando la plenitud de su esencia como «la que toma morada en todos los seres perecederos en forma de energía»[129]. Tras lo cual la Diosa dice de sí misma:

Todo el que come, por mí come;
Todo el que con sus ojos mira,
Y todo el que respira,
Y el que oye lo que se hable,
En verdad, por mí lo hace.

Posee «abundancia de alimento y plenitud de cosas comestibles» *(anna-pūrṇā)*. En la mano derecha tiene un cazo de oro[130] adornado con joyas costosas, y en la izquierda el vaso de la abundancia, con el que distribuye a todos sus hijos del universo dulce leche de arroz, «el mejor de los alimentos» *(parama-anna)*. Pero a continuación, en la estrofa siguiente,

Śaṅkarācārya describe a la Diosa según su otro aspecto: con cuatro manos que sostienen los símbolos, no de la abundancia, sino de la muerte, la renunciación y la senda espiritual de la devoción. Son el lazo (que atrapa y estrangula a la víctima), el gancho de hierro (que arrastra a la víctima a su muerte), el rosario y el libro de oraciones. Śaṅkarācārya le dice:

¿Quién eres tú, ¡oh, la más bella y propicia!,
Que tienes en las manos el placer y el sufrimiento?
La sombra de la muerte y el elixir de la inmortalidad
Son tus dones, ¡oh, Madre!

Es decir, el principio creador y el principio destructor son uno y el mismo. Ambos se encuentran a la vez en la energía cósmica divina que se manifiesta en el curso de la biografía e historia del universo.

Existen innumerables representaciones de la devoradora Kālī, la Negra, que muestran este aspecto negativo de la Madre Universal, Alma Mater, «Sombra de la Muerte». En la figura 40 aparece como una bruja flaca y horrible, de dedos huesudos, dientes salientes y con un hambre insaciable, de una vejez cruel, egocéntrica y mezquina, una decrepitud robusta y una voracidad obsesiva. El hambre de vida que a todos nos empuja a lo largo de nuestros días –y hace llorar al adorable lactante y agarrarse a los pezones de su madre para succionarle la sangre dulce y lechosa del corazón– se revela aquí en su más horrenda transformación, espantosa y no obstante espontánea, «natural» e inocente como el gesto encantador del tierno infante. La Diosa se alimenta de las entrañas de su víctima. Y ¿quién de entre los seres nacidos no es su víctima? Le desgarra el vientre, le arranca los intestinos y los engulle –es lo que le gusta– humeantes junto con el último aliento de la vida que agoniza. Y está rodeada de un halo de llamas, la aureola de Śiva danzante: son las lenguas de la conflagración universal que lo reduce todo a cenizas al terminar un periodo del mundo *(kalpa)*. Pero además, estas lenguas lamen sin cesar:

porque la vida se alimenta de vida. Con cada aparición en el mundo de una nueva criatura hay otra que retorna al barro.

Del mismo modo que se visualiza a la Creadora rodeada y sostenida por un océano, se visualiza también este aspecto negativo, aniquilador de la Śakti Madre. Hay una vívida descripción en los textos tántricos que expone con detalle el modo en que debe ser conocida. Está de pie en una barca que flota en un océano de sangre. La sangre es el fluido vital de los hijos que ella da a luz, mantiene y luego devora. Está de pie, y bebe sangre caliente y embriagadora con un cuenco craneal que se lleva a sus labios insaciables. Éste es el «otro aspecto» de la señora roja de la Isla de las Joyas y de las cristalinas aguas azules.

Cada vez que la totalidad de la esencia de la Diosa –más que un aspecto particular– es tema de representación, es preceptivo que su figura refleje su carácter ambivalente; es decir, debe recalcar sus rasgos negativos y funestos: porque el lado atractivo, positivo y maternal se evidencia en su misma feminidad. Como «La más Hermosa de las Tres Esferas del Universo», como «la» única, esta figura maravillosa y majestuosa es la personificación de los deseos y placeres del hombre, el objeto arquetípico de todos sus anhelos y pensamientos. A fin de que pueda representar el *pleno* significado de la Śakti Māyā, este atractivo y encantador Eterno Femenino de nuestra alma tiene que pintarse de negro, tiene que adornarse con los símbolos de la destrucción y la muerte lo mismo que con los símbolos de la vida.

En una representación tántrica de Kālī de pie sobre Śiva-Śava, del siglo XVIII d. C. puede verse este aspecto total de la Diosa. Tenemos como antes la plataforma hexagonal; pero esta vez no hay ninguna Isla de las Joyas, ningún Océano de la vida inextinguible. En su lugar hay huesos y cráneos esparcidos por todas partes, animales de presa alimentándose de restos, ciervos del bosque andando alrededor. Un grupo de divinidades del Olimpo hindú, en el fondo a la izquierda, se apiñan aterradas, mirando asustadas esta aparición de la oscura Señora del Mundo. Ésta es total-

mente negra. En vez de guirnalda de flores lleva un collar de cabezas cortadas que le cuelga hasta las rodillas. En una mano derecha tiene una espada, símbolo del exterminio físico y de la decisión espiritual: la espada que corta la ignorancia y el error, el velo de la conciencia individual. La otra mano derecha sostiene un símbolo inusual, las tijeras que cortan el hilo de la vida. Pero en sus dos manos izquierdas exhibe el cuenco que concede abundancia de alimentos y el loto de la generación eterna.

Bajo los pies de esta diosa vemos otra vez dos Śivas. El de abajo está representado como un asceta desnudo y con barba, sin vida y dormido porque no tiene contacto alguno con la Śakti dadora de vida. Se trata de Śava, la plenitud del Absoluto como Vacío Total, completamente «muerto para la inmortalidad» *(tot vor Unsterblichkeit)*, para citar una expresión de *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche. Tendido sobre él hay un joven y hermoso doble que se agita ligeramente como en un sueño, como a punto de despertar. Este Śiva vivo levanta la cabeza y empieza a levantar el brazo izquierdo, animado por su contacto con los pies de la Diosa, que es personificación de su misma esencia y que, como tal, se revela como Destructora; es la destrucción encarnada: la destrucción interminable que lleva a cabo el *Ewig-Weibliche, le charme éternel.*

Uno de los símbolos más populares de la unión perenne del Dios con su Esposa es el de la Diosa Kālī, la Negra, adornada con las manos goteantes de sangre y las cabezas de sus víctimas, pisando el cuerpo postrado, aparentemente inerte, de su Señor. La Diosa es la pareja femenina del Dos-en-Uno, la esposa fiel, el ideal de esposa-consorte del mito y la civilización hindúes, aunque pisa el cuerpo exánime de su amado y único compañero. Es negra por la muerte y está con la lengua sacada para lamer el mundo; sus dientes son colmillos espantosos. Su cuerpo es flexible y hermoso, y sus pechos están llenos de leche. Paradójica y horrenda, es hoy la más querida y extendida personalización del culto indio. A nosotros los occidentales –educados a la sombra de la catedral gótica, donde la figura benigna de la Madre Santísima, inmaculada, no está con-

taminada por el principio oscuro, por la estirpe ponzoñosa de la serpiente cuya cabeza aplasta, estirpe infernal y gargólica que puebla los muros y los chapiteles– nos resulta más que difícil amar a la Madre de la India, simbolización hermosa-horrible, acariciadora-homicida de la totalidad, creadora-destructora, devoradora-devorada, de la India eterna. Sin embargo, podemos aprender de su filosofía y arte tántricos, que revelan las ricas implicaciones hegelianas de su dialéctica. Merced a estas producciones desilusionadas y no obstante afirmadoras del mundo y profundamente vivas del último gran periodo del pensamiento creador de la India, la Diosa se nos revela con toda la plenitud de su belleza terrible. En las ilustraciones que acompañan al texto, destinadas, como yantra, a guiar las visualizaciones del yoga canalizando las experiencias iniciáticas del devoto tántrico, podemos descubrir –si nos detenemos– algo que nos hablará de un prodigio más allá de la belleza y la fealdad, de una paz que equilibra los términos del nacimiento y la muerte.

El símbolo extremo de la Diosa pisando a su Señor está contrarrestado con otra de sus relaciones: «el Śiva mitad femenino» *(śiva ardha-nārī)*. Aquí los principios antagónicos se unen de tal manera que constituyen un solo organismo, una paradoja representativa de la naturaleza intrínsecamente doble del universo unívoco y de su habitante el hombre.

VI

Conclusión

Quiero terminar esta exposición breve y fragmentaria de los mitos y los símbolos del arte y la civilización de la India con una observación general y una pequeña parábola que ha sido de mis predilectas desde que la leí hace diez años.

La observación es la siguiente: es bien sabido que nuestra tradición occidental cristiana se niega desde hace mucho tiempo a aceptar la sabiduría de los paganos en un plano de igualdad con el conjunto de revelaciones que ama y venera como propias. Los libros que acepta como de inspiración divina son: los cuatro Evangelios, escritos por cuatro miembros de la primitiva comunidad cristiana; los panfletos dirigidos por san Pablo a pequeñas comunidades heréticas de ex judíos que vivían en Salónica y Capadocia y en los barrios orientales de Roma y Corinto; unas cuantas cartas de menor entidad a otras comunidades escritas por otros apóstoles (meras hojas mecanografiadas o multicopiadas, por así decir, totalmente anodinas y desconocidas en su tiempo, aunque destinadas a eclipsar y sobrevivir a todos los *best-seller* del mercado de aquella época), a lo que se sumó más tarde el críptico y en cierto modo delirante Libro de la Revelación; añadidos a este corpus cristiano hay una serie de documentos tribales, muy diferentes, de la historia legendaria del Pueblo Elegido (incluida una biografía de su Dios celoso y colérico), elaborados y coloreados por líderes judíos a su regreso del exilio. Éstos y sólo éstos nos hemos dignado aceptar como fuente global de la guía del alma humana. Sin embargo, ha habido un reconocimiento tímido, cauto, semiliberal, de que quizá la tradición pagana ha encontrado también cierta luz,

la «luz natural», una especie de oscuro reflejo de la verdad de la revelación.

Las almas más ilustres, virtuosas y piadosas de la antigüedad, aunque paganas y privadas del bautismo y el evangelio del Señor, no son propiamente moradoras del infierno. Dante, recorriendo los círculos del submundo, las encuentra en una especie de antecámara idílica, elísea, cercana a la entrada –aunque completamente separada– de los espantosos aposentos interiores del Infierno satánico. En ese círculo exterior reconoce a Sócrates, a Platón, a Demócrito, a Diógenes, a Anaxágoras y Tales, a Empédocles, a Heráclito, a Zenón, a Dioscórides, a Orfeo, a Cicerón, a Livio, a Séneca, a Euclides, a Ptolomeo, a Hipócrates y a Galeno, junto a Avicena y Averroes, autoridades musulmanas en filosofía y ciencia helenísticas; luego, con todos éstos, a Noé y Moisés, a Abraham, a Abel, al rey David, a Jacob y sus hijos, a Raquel, e incluso al sabio gobernante musulmán Saladino; además hay allí muchas figuras heroicas y piadosas de la mitología griega: Héctor de Troya, Eneas, César, Pentesilea, Electra, Lucrecia y muchos otros[131].

El hecho de que incluso entre los enemigos históricos del cristianismo –los judíos que colgaron al Salvador de un madero, los romanos que persiguieron a los mártires, los musulmanes que combatieron a los cruzados– se encuentra virtud, sabiduría e inspiración ha sido reconocido siempre por la doctrina ortodoxa y comprensiva del cristianismo medieval, y sostenido hasta hoy por la Iglesia Católica Romana... aunque rechazado por ciertas sectas protestantes de extracción calvinista, fanática y de mentalidad estrecha. Hubo un momento en el Renacimiento (representado sorprendentemente por la figura de Pico della Mirandola) en que parecía que iban a caer los últimos muros del exclusivismo ortodoxo, y que se iba a descubrir que Ovidio, Homero, la Cábala y el Corán concordaban en lo esencial con los sagrados panfletos del movimiento cristiano. Detrás de la diversidad de símbolos se reconoció gozosamente una tradición inmensamente compleja, universalmente constante, de sa-

biduría humana, y estuvo a punto incluso de ser reconocida oficialmente por los guardianes de la «única fe verdadera»[132].

Hay una graciosa parábola judía en la tradición de los hassidim (éste es el texto con el que quiero concluir) que plasma en una imagen elocuente cuál es el sentido último para el protagonista de una aventura esforzada y liberal en los mundos «gentiles» de la fe y de la vida. Cuando la leí por primera vez[133], hace diez años, comprendí que había estado viviendo y actuando de acuerdo con ella durante una década: desde que empezó a revelárseme el tesoro milenario y espiritual de los mitos y los símbolos hindúes a través de mis estudios académicos de los sagrados diagramas y maṇḍala indios, juntamente con mi investigación sobre los tantra y los purāṇa. Se trata de una anécdota que se cuenta del rabí Eisik, hijo del rabí Jekel, que vivía en el *ghetto* de Cracovia, capital de Polonia. Había permanecido firme en su fe a lo largo de años de aflicción, y era un piadoso siervo del Señor su Dios.

Una noche, mientras dormía, el piadoso y fiel rabí Eisik tuvo un sueño; el sueño le ordenaba que se dirigiese a Praga, la lejana capital bohemia, donde descubriría un tesoro oculto, enterrado bajo el principal puente que conducía al castillo de los reyes bohemios. El rabino se sorprendió, pero dejó el viaje para más tarde. Sin embargo, se repitió el sueño otras dos veces. Tras la tercera llamada, lió los bártulos valerosamente y se puso en camino.

Al llegar a Praga, el rabí Eisik se encontró con que había centinelas en el puente, y que lo custodiaban día y noche; así que no se atrevió a cavar. Se limitó a ir cada mañana a merodear por el lugar hasta el anochecer, mirando el puente, observando a los centinelas y estudiando discretamente la albañilería y el suelo. Por último el capitán de la guardia, extrañado ante la persistencia de este anciano, se acercó a él y le preguntó cortésmente si había perdido algo, o quizá esperaba la llegada de alguien. El rabí Eisik le contó con sencillez y confianza el sueño que había tenido. El oficial se echó hacia atrás con una carcajada.

–¡Mi pobre amigo!, ¿de verdad? –dijo el capitán–. ¿Y has gastado tu calzado viniendo hasta aquí por un sueño? ¿Quién en sus cabales creería en un sueño? Pues te voy a decir una cosa: si yo creyese en los sueños, ahora mismo estaría haciendo exactamente al revés. Habría hecho la misma peregrinación que tú, sólo que en dirección contraria, aunque sin duda con el mismo resultado. Deja que te cuente mi sueño.

Era un oficial amable a pesar de sus fieros bigotes, y el rabino sintió simpatía hacia él.

–He soñado –dijo el oficial de la guardia, bohemio, cristiano– que una voz me hablaba de Cracovia, y me ordenaba que fuese allí y buscase un gran tesoro que había en casa de un rabino judío llamado Eisik, hijo de Jekel; que encontraría el tesoro enterrado en un sucio rincón detrás de la estufa. ¡Eisik, hijo de Jekel! –volvió a reír el capitán con los ojos chispeantes–. Imagínate: ¡ir a Cracovia... y ponerme a derribar las paredes de todas las casas del *ghetto*: porque la mitad de los hombres se llamarán sin duda Eisik y la otra mitad Jekel! ¡Eisik, hijo de Jekel, nada menos! –y siguió riéndose de esta broma maravillosa.

El modesto rabino escuchó con atención; luego, tras una profunda inclinación, y dar las gracias a su desconocido amigo, emprendió a toda prisa el largo regreso a su casa, cavó en el rincón abandonado de la estufa, y encontró un tesoro que puso fin a su miseria. Y con una parte del dinero, erigió una casa de oración que aún hoy lleva su nombre.

Así, pues, no está lejos el tesoro que pone fin a nuestra miseria y nuestros agobios. No hay que buscarlo en ninguna región lejana; está enterrado en nuestra propia casa, o sea, en nuestro propio ser. Se halla detrás de la estufa, detrás del centro que da calor y vida a la estructura de nuestra existencia, en lo más recóndito de nuestro corazón... con tal que podamos cavar. Pero lo cierto es que sólo después de un viaje fiel a una región distante, a un país extranjero, a una tierra extraña, se nos puede revelar el significado de la voz interior que debe guiar nuestra empresa. Y junto con este hecho persistente y singular hay otro, a saber: que quien

nos revela el significado de nuestro mensaje interior ha de ser un desconocido, de otro credo y de una raza extranjera.

El capitán bohemio del puente no cree en las voces interiores ni en los sueños; sin embargo, revela al desconocido llegado de lejos el mensaje que termina con sus tribulaciones y da cumplimento a su búsqueda. Tampoco hace esto de manera intencionada; al contrario, entrega el trascendental mensaje de manera inadvertida, al hablar especialmente del suyo. Los mitos y símbolos hindúes, y demás signos remotos de la sabiduría, nos hablarán así exactamente de nuestro tesoro. Después deberemos desenterrarlo del rincón olvidado de nuestro ser. Ese tesoro pondrá fin a nuestras tribulaciones y nos permitirá erigir, para beneficio de los que tenemos a nuestro alrededor, un templo al espíritu vivo.

Notas

[1] *Brahmavaivarta Purāṇa*, Kṛṣṇa-janma Khāṇḍa, 47.50-161.

[2] [Dharma: *Lex æterna*, Justicia o Rectitud ideal o absoluta; la δικαιοσύνη griega, como en Platón y Lucas 12-31; la parte proporcional de esta Justicia correspondiente al individuo es su «propia justicia» *(sva-dharma)*, la vocación, función social, o deber determinado para él por su propia naturaleza. AKC.]

Nota del editor: El doctor Ananda K. Coomaraswamy ha tenido la amabilidad de facilitar varias notas explicativas para complementar el material dejado por el doctor Zimmer, éstas se incluyen entre corchetes seguidas de sus iniciales AKC.

[3] Fuente clásica de la mitología y la tradición hindúes que data del primer milenio de nuestra era. Traducción de H. H. Wilson, Londres 1840. El texto citado es resumen de un pasaje largo y descriptivo del libro IV, cap. 24.

[4] En sánscrito, la *u* delante de vocal se convierte en *v*; por tanto *manu-antara* («intervalo Manú») se convierte en *manvantara*.

[5] 71 x 14 = 994, quedando por justificar 6 mahāyuga. El ajuste se efectúa como sigue: el primero de los catorce manvantara se considera precedido por un amanecer de la duración de un kṛta yuga (o sea, un 0,4 mahāyuga), y cada manvantara va seguido de un anochecer de igual longitud. 0,4 x 15 = 6; 994 + 6 = 1.000 mahāyuga, o un kalpa. Al parecer este complicado cálculo fue introducido con el fin de coordinar dos sistemas originalmente separados, el uno basado en la cronología de los mahāyuga rotatorios, y el otro sobre una tradición de inundaciones universales periódicas.

[6] Cada manvantara recibe el nombre de su manifestación especial del héroe del diluvio. Manu Vaivasvata, el progenitor de la actual especie humana, fue rescatado del diluvio por la encarnación de Viṣṇu en pez. Su padre fue el dios sol Vivasvant.

Vivasvant es el nombre védico del Dios Sol. En la tradición zoroástrica de Persia aparece el mismo nombre como patronímico del primer mortal, Yima, que en sánscrito se llama Yama. El héroe del diluvio y el primer mortal son en definitiva dos versiones del mismo ser primordial.

[7] *Avatāra*, «descenso», de la raíz *tṝ-*, «pasar a través o por encima, navegar», más el prefijo *ava-*, «debajo».

[8] Los purāṇa son libros sagrados de tradición mitológica y épica, supuestamente compilados por el sabio y poeta legendario Vyāsa. Hay dieciocho purāṇa *(purāṇa*, «antiguo, le-

gendario») y, asociados a cada uno, varios purāṇa secundarios *(upapurāṇa)*. Entre estos últimos están las grandes epopeyas, el *Rāmāyaṇa* y el *Mahābhārata*.

[9] E. Frank: *Saint Augustine and Greek Thought* (The Augustinian Society, Cambridge, Mass. 1942; puede adquirirse a través de la Harvard Cooperative Society); véanse págs. 9-10.

[10] El término usual para «es» en sánscrito es «se convierte en» *(bhavati)*. *Asti* («es») tiende a limitarse a formulaciones lógicas (por ejemplo, *tat tvam asi*; «eso eres tú; tú eres eso»). De manera parecida, el término sánscrito para «mundo o universo» es *jagat*, modificación de la raíz *gam-*, «ir, moverse»; *jagat* connota «lo que se mueve, lo transitorio, lo eternamente cambiante».

[11] [Māyā es precisamente el poder o arte del hacedor, «Magia» en el sentido de Jakob Böhme: «Es una madre en los tres mundos, y hace cada cosa según el modelo de voluntad de esa cosa. No es el entendimiento, sino creadora según el entendimiento, y se presta al bien o al mal... base y fundamento desde la eternidad de todas las cosas. En resumen: Magia es la actividad del espíritu de la Voluntad» (*Sex Puncta Mystica*, V. AKC).]

[12] El primer documento clásico del *bhakti-mārga*, este humilde y sincero sometimiento a la gracia infinita del Ser Divino, es la *Bhagavad-Gītā*. Los caminos o técnicas *(mārga)* seguidos durante épocas anteriores, cuando el Dharma era más eficaz en el universo y en el hombre, se convierten en el Kali Yuga ya no ajustado a las necesidades humanas. El *karma-mārga*, camino de la actividad ritual y vocacional, y el *jñāna-mārga*, realización intuitiva de lo divino y su identidad con el yo más íntimo del hombre, ceden paso entonces a las técnicas del *bhakti-mārga*, el sendero de la devoción ferviente. El devoto se humilla con piadoso amor ante la personificación de lo divino, representado en Viṣṇu, principalmente en las encarnaciones, o *avatāra*, Kṛṣṇa y Rāma.

[*Bhakti* significa literalmente «participación», «contribución»; el *bhakta* es el que da su parte, en este caso a la deidad; y este dar, este darse a sí mismo, implica amor; como en los conocidos versos de Mīrā Bāī:

Di totalmente, contado hasta el último grano,
Mi amor, mi vida, mi alma, mi ser entero.
AKC.]

[13] *The Sayings of Śrī Ramakrisna* (Mylapore, Madrás 1938). Libro IV, cap. 22.

[14] Ṛg Veda, X, 129.3. Véase también ídem, X, 121.8.; *Śatapatha Brāhmaṇa*, XI, 1.6.1., etc.

[15] *Matsya Purāṇa*, CLXVII, 13-25.

[16] *Yoga*, de la raíz *yuj-*, «uncir, juntar, aparejar; entrar en unión o conjunción con; concentrar o fijar la mente; transmitir algo a alguien; conceder, conferir». El yoga es una disciplina espiritual rigurosa, practicada para obtener dominio sobre las fuerzas del propio ser, adquirir poderes ocultos, dominar determinadas fuerzas de la naturaleza; finalmente (y sobre todo), para alcanzar la unión con la Deidad o con el Espíritu Universal.

Las tres principales etapas del yoga son: 1) La atención fija *(dhāraṇā)*; 2) la con-

templación *(dhyāna)*, y 3) la absorción *(samādhi)*. [Estas tres fases corresponden a la *consideratio, contemplatio* y *excessus* o *raptus* europeos. AKC.] La atención es dirigida exclusivamente y de manera prolongada a un simple objeto (puede escogerse cualquier objeto, concreto o abstracto, mortal o divino, según el carácter y propósito del yoga). Se prescriben diversas disciplinas físicas; por ejemplo, la postura controlada, la respiración controlada, la dieta, la continencia. El objetivo inmediato es una concentración puntual de todas las energías psíquicas y una total identificación de la conciencia con el objeto; esta identificación es la Samādhi.

El yoga se describe en los Aforismos de Patañjali (cfr. Swami Vivekananda, *Rāja Yoga*, Nueva York 1897, 1920), en *Bhagavad-Gītā* (cfr. traducción de Swami Nikhilananda, Nueva York 1944), y en el *Ṣaṭ-cackra-nirūpaṇa* y el *Pādukā-pañcaka* (dos obras básicas traducidas con introducción y comentarios de Arthur Avalon (sir John Woodroffe), *The Serpent Power* (3ª ed. revisada, Londres 1931). Puede encontrarse un extenso análisis en W. Y. Evans-Wentz, *Tibetan Yoga and Secret Doctrines* (Oxford University Press, 1935).

[17] Las cuatro etapas *(āśrama)* del esquema hindú de la vida son: 1) la del estudiante *(brahmacāri)*, es decir, el joven: discipulado bajo la guía espiritual de un sacerdote versado en la ciencia revelada, estudio religioso como iniciación sacramental en los ritos de la vida, etapa caracterizada por la castidad y la obediencia; 2) la del jefe y cabeza de familia *(gṛhastha)*, es decir, la madurez: la vida conyugal, la procreación, el ejercicio de la profesión heredada, el cumplimiento de los deberes sacramentales para con los dioses y los antepasados, con sumisión a la autoridad espiritual de los brahmanes; apoyo a los brahmanes y a los santos con donativos; 3) la del ermitaño *(vānaprastha)*, o sea, madurez espiritual: renunciación a las posesiones del mundo y a la vida familiar (con la llegada de los hijos a la edad adulta), retiro al bosque, vida solitaria en la naturaleza, introversión en la existencia ermitaña, purificación del alma de las tendencias seculares mediante prácticas ascéticas y vida sencilla, concentración del espíritu en ejercicios devocionales, práctica del yoga, realización de lo Eterno en el hombre y en el universo; 4) la del mendicante sin hogar *(sannyāsi)*, o sea, la vejez: abandono de la cabaña de ermitaño y del idilio con el bosque, mendicidad errante, ascetismo de santo mendicante que anda por los caminos sin rumbo aparente, aunque sigue el sendero que conduce a la liberación de las ataduras mundanas del renacimiento.

[18] Las imágenes del mito hindú permiten una lectura psicológica cauta e intuitiva: la psicología del consciente y el inconsciente. Además de otras interpretaciones, hace falta este enfoque, puesto que Māyā es un término tanto psicológico como cósmico.

Las formas individualizadas y diferenciadas del universo –tanto la tierra como las esferas superiores e inferiores del cielo y el submundo– están sostenidas por el elemento fluido informe de las profundidades. Todo surge y se desarrolla del fluido primordial y se mantiene por su circulación. Asimismo, nuestra personalidad consciente e individual, la psique de la

que tenemos conciencia, el papel que representamos socialmente y en aislamiento solitario, se sustenta, como microcosmos mental y emocional, en un elemento fluido de inconsciencia. Éste representa una potencialidad en gran medida desconocida, distinta de nuestro ser consciente, mucho más amplia y mucho más extraña que la personalidad cultivada, si bien la sostiene como su fundamento profundo y comulga con ella, circula a través de ella como un fluido vivificante, inspirador y frecuentemente perturbador.

El agua representa el elemento del inconsciente más profundo y contiene todo –tendencias, actitudes– lo que la personalidad consciente, luchando en el caso de Nārada por la perfecta santidad, ha ignorado y apartado. Representa la potencialidad global e indiscriminada de la vida y la naturaleza presente en el individuo, aunque escindida del carácter percibido, realizado, conscientemente representado.

[19] Hay que señalar que el ciclo jaina difiere del del mundo Māyā de Viṣṇu. El universo no se disuelve, sino que tras un largo periodo de horror implacable empieza a mejorar otra vez poco a poco, hasta que reaparece la religión de los jaina, aumenta la estatura de los hombres, el universo se vuelve hermoso, y todo retorna al estado de perfección, del que comienza otra vez la decadencia (véase Sinclair Stevenson, *The Heart of Jainism*, Oxford University Press, 1915).

[20] El simbolismo mitológico de los jaina representa el universo como un gigante en forma humana, el Gigante Cósmico, que puede ser representado como varón o como mujer. En la parte inferior del cuerpo, de la cintura a la planta de los pies, están los submundos, purgatorios y moradas de los demonios. El mundo del hombre está a la altura de la cintura. En el gran pecho, el cuello y la cabeza se hallan los cielos. La moksa (*mokṣa*, «libertad, liberación»), lugar de los jīva puros, está en la coronilla. La relación de la moksa con los ciclos de la historia y el renacimiento se representa esquemáticamente así: 卐

[21] *A* significa «no» y *mṛta* «muerto»; esta palabra está etimológicamente relacionada con la griega *ambrosía* [cfr. A. M. Fowler: «A Note on *ἄμβροτος*», *Classical Philology*, XXXVII, enero 1942, y «Espressions for "Immortality" in the early Indo-European languages, with special reference to the Ṛg-Veda, Homer, and the Poetic Edda», Tesis, Harvard. AKC].

[22] Estos héroes son considerados encarnaciones. Yudhiṣṭhira es una manifestación humana del dharma, el orden sagrado de la vida. Bhīma representa a Vāyu, el Dios de los Vientos; se caracteriza por la enorme clava de hierro con la que aplastó (mediante una treta poco digna) los muslos del héroe que dirige a los adversarios, con el que había entablado singular combate. Arjuna es la versión humana de Indra. Nakula y Sahadeva encarnan a los gemelos «dioses jinetes», los Aśvines (paralelo hindú de los Dióscuros griegos). Por último, Draupadī es un duplicado de Indrāṇī, reina de los dioses y esposa de Indra. Su matrimonio poliándrico con los cinco hermanos es un caso extraordinario y excepcional en la tradición brahmán.

[23] Cfr. Ananda K. Coomaraswamy, *Hinduism and Buddhism* (The Philosophical Library, Nueva York s. f.).

[24] Saṃyutta Nikāya, II, pág. 106. Citado por Coomaraswamy, *op. cit.*, págs. 45-46.

[25] Fenómeno que se repetirá, medio milenio más tarde, en la historia del cristianismo.

[26] *Mahā-vagga,* I, 1-3.

[27] Para un examen del budismo Hīnayāna y el budismo Mahāyāna, véase Ananda Coomaraswamy, *Buddha and the Gospel of Buddhism*, Nueva York 1916 [*Buddha y el evangelio del budismo*, trad. de Enrique Franchi, Paidós, Barcelona 1989].

[28] Cfr. págs. 96-99, *infra*.

[29] En el arte budista helenístico de Gandhāra (noroeste de la India, siglos I a. C. al IV d. C.) se utiliza la fórmula greco-romana del águila, Zeus, llevándose al joven Ganimedes, para representar el tema indio de Garuḍa, el ave-sol, raptando y devorando a una joven nāginī [tanto Ganimedes (más tarde sustituido por una figura femenina extática) como la nāginī son símbolos de Psique atrapada por el Espíritu y asimilada por éste; cfr. Coomaraswamy, «The rape of a Nāgī», *Boston Museum of Fine Arts Bulletin*, núms. 35, 36, 1937. AKC].

[30] *Bhāgavata Purāṇa*, VIII, 2-3.

[31] *Viṣṇu Purāṇa*, I, 4.

[32] *Viṣṇu Purāṇa,* V, 7.

[33] Ídem, V, 1-4.

[34] Cfr. págs. 24-25, *supra*.

[35] La moderna Brindaban, en el Jumna, frente a Muttra. Es un gran centro del culto a Viṣṇu-Kṛṣṇa.

[36] Alusión a la batalla inminente.

[37] Sarasvatī (el río Saraswati) está relacionada también con Brahmā, que es personificación de la sabiduría y la revelación, aunque la consorte de Brahmā es preponderantemente Sāvitrī, personificación antropomórfica de cierta plegaria sagrada del Ṛg-Veda que confiere la iniciación. Esta plegaria invoca a la Energía Divina, ordenándole que entre y tome posesión del alma.

[38] [Es decir, no figura específicamente como diosa. Aunque Vasiṣṭha, o sea, Agni, nace del loto, réplica terrenal de Urvaśī; de ahí el constante epíteto de Agni: «nacido del loto» (cfr. *Ṛg-Veda* VI, 16.13, y VII, 33.11); este loto es más tarde la diosa Padmā. AKC.]

[39] Khila, núm. 8. Cfr. I. Scheftelowitz: «Zeitschrift der Deutschen-Morgenländischen Gesellschaft», vol. 75 (1921), págs. 37 y sigs., donde se traduce y analiza el himno.

[40] Los reyes hindúes, además de estar casados con su reina principal y otras esposas consortes, se dice que lo están con Śrī-Lakṣmī, encarnación de su fortuna real y su buena suerte. Cuando esta «Fortuna Real» *(rāja-lakṣmī)* los abandona por orden del Destino, el rey es condenado a perder su reino.

[41] Cfr. pág. 76, *supra*.

[42] Sir John Marshall, *Mohenjo-Daro and the Indus Civilisation* (Londres 1931), tres volúmenes monumentales. Ernest Mackay, *The Indus civilisation* (Londres 1935), informe mucho más breve.

[43] H. Frankfort, *Tell Asmar, Khafaje, and Khorsabad* (Oriental Institute Communications, núm. 4. Chicago 1932).

[44] Véanse págs. 125-128, *infra*.

[45] Pronunciado *pra-gyaa* (*g* como en «guía»).

[46] *Prajñā* está etimológicamente relacionado con el griego *προγνῶσις* [designa un conocimiento de las cosas no derivado de las cosas mismas: conocimiento *a priori*, distinto del *saṃjñā*, conocimiento empírico por observación. AKC].

[47] Los textos dedicados a Prajñā-Pāramitā se remontan a los siglos I y II d. C. La filosofía budista del idealismo trascendental, las enseñanzas de Nāgārjuna y otros, se basan en la concepción de Prajñā-Pāramitā; igual que el actual budismo del Tíbet, China y Japón.

[48] [En los Vedas, el elefante es símbolo del esplendor real, e Indra es «un elefante por así decir»; el simbolismo sobrevive en Gaṇeśa, y al Buda se le llama más de una vez elefante. AKC.]

[49] *Mātaṅgalīlā*, I. Edición preparada por T. Ganapati Shastri, Trivandrum, Sanskrit Series, núm. X, 1910 (traducción alemana de H. Zimmer, *Spiel um den Elefanten*, Munich y Berlín 1928). En la Ānandāśrama Sanskrit Series, núm. 26, Poona 1894, aparece una edición del *Hastyāyurveda*.

[50] En sánscrito, la *k* final se convierte en *g* delante de inicial sonora; por tanto, *dik-gaja* se convierte en *dig-gaja*.

[51] *Mahābhārata*, I, 17 y sigs. También *Viṣṇu Purāṇa*, I, 9 *Matsya Purāṇa*, CCXLIX, 13-38, etc. Cfr. págs. 26-27, *supra*.

[52] *Mātaṅgalīlā*, I.

[53] *Aśva-cikitsitā*, I, 8 (cfr. Jayadatta Suri, *The Aśva-vaidyaka*, Calcuta 1887; apéndice).

[54] *Rāmāyaṇa*, V, 1.

[55] «Todos *(viśvam)* salvar *(tara)*». La forma pāli del nombre es Vessantara.

[56] Véase, *The Jataka, or Stories of the Buddha's Former Births*, traducido del pāli por diversos colaboradores bajo la direción de E. B. Cowell, vols. I-VI (Cambridge 1895-1907). Ésta es la historia núm. 547, la última de la serie.

[57] IV, 22.

[58] *Brahmavaivarta Purāṇa*, Kṛṣṇa-janma Khāṇḍa, 34.13 y sigs.

[59] *Rāmāyaṇa*, I, 38-44; también *Mahābhārata*, Vanaparvan 108-109, y *Bhāgavata Purāṇa*, IX, 9.

[60] Dinastía solar que reinó en Oudh (Ayodhyā), y cuyo vástago más famoso fue Rāma, el héroe del *Rāmāyaṇa*.

[61] El asceta permanece sentado bajo un sol implacable, con cuatro grandes fuegos ardiendo a su alrededor, uno en cada una de las cuatro direcciones.

[62] La palabra *tapas* tiene lejana relación con la inglesa *tepid*, «tibio».

[*Tapas* es fervor, ardor, resplandor; nunca «penitencia» en el sentido de expiación; el sol es «el que resplandece *(tapati)* allí». *Tapas* no implica necesariamente austeridades físicas, aunque puede referirse a actividades mentales o vocacionales. En el *Jaminīya Upaniṣad Brāhmaṇa*, III, 32. 4 se ve claramente que el calor desarrollado es el del «Ser interior» *(antarātman)*, fuego abrasador como el *νοῦς, ἔνθερμον καὶ πεπυρωμένον πνεῦμα* de Filón (*Fug.*, 133); es el calor de nuestro sol interior. El efecto último, análogo al refinamiento del oro en un horno, puede ser el de consumir el cuerpo, como en el caso de la primera Satī (esposa de Śiva), de cuya incineración espontánea es mímesis la práctica de la «inmolación», y en el de la ascensión de Dabba, cuyo cuerpo se consumió al elevarse; Udāna 93. AKC.]

[63] Alexandra David-Néel, en su libro *Mystiques et magiciens du Tibet*, Plon, París 1929 [*Místicos y magos en el Tíbet*, trad. de Joseph M. Apfelbaume, Índigo, Barcelona 1988], describe el arte de producir y acumular calor (cfr. *tapas*, *tibet*, *tumo*), tal como lo practican hoy los yogī budistas del Tíbet.

[La producción de calor físico es una experiencia llevada a cabo también por algunos místicos europeos; pero parece que sólo en Oriente se han dominado los efectos. AKC.]

[64] Cfr. págs. 60-61, *supra*, y fig. 2.

[65] No debe confundirse el Brahman (neutro) con Brahmā (masculino). El primero se refiere a lo Absoluto trascendente e inmanente; el segundo es una personificación antropomorfa del creador demiurgo. Brahman es un término propiamente metafísico, Brahmā es mitológico.

[Téngase en cuenta que en sánscrito el género gramatical no siempre indica el sexo físico. El género implica función, el sexo forma; de manera que un individuo puede ser masculino desde un punto de vista y femenino desde otro. Por ejemplo, de Prajāpati (el Progenitor, masculino) se puede decir que está «preñado», Mitra «insemina a Varuṇa», Brahman (neutro) puede ser considerado como el «útero» de la vida y, al igual que en el cristianismo, «este hombre» y «esta mujer» son igualmente «femeninos ante Dios». Aunque gramaticalmente neutro, Brahman es radicalmente el principio de toda diferenciación, del mismo modo que en el Génesis la «imagen de Dios» se refleja en una creación «masculina *y* femenina». En general, el género masculino implica actividad y procesión; el género femenino, pasividad y recesión; el neutro, un estado estático o absoluto. Esencia y naturaleza son masculino y fememenino respectivamente, lógicamente distintas, aunque «una en Dios», que «no es» ni esto ni aquello, y por tanto es «Ello», más que específicamente «Él» o «Ella». AKC.]

[66] El nombre *agni* está etimológicamente relacionado con ígneo, ignito, ignición.

[67] [Estas máscaras están combinadas actualmente en el concepto e iconografía de Hari-Hara, esto es, la *persona mixta* de Viṣṇu-Śiva. AKC.]

[68] Esta situación no se registra en el material del periodo védico (h. 1500-1000 a. C.), donde el dios Brahmā es desconocido y Viṣṇu y Śiva desempeñan sólo papeles relativamente insignificantes. En dicho periodo se conoce a Śiva con el nombre de Rudra, «el Aullador». Quizá Viṣṇu y Śiva-Rudra son importantes figuras de los panteones indígenas no-védicos y prearios que fueron ganando reconocimiento poco a poco en la tradición exclusiva de los conquistadores recién establecidos.

[En el periodo védico, no obstante, Agni-Bṛhaspati es «el Brahmā», es decir, Sumo Sacerdote de los dioses, y prácticamente el dios Brahmā. AKC.]

Parece ser que la mitología de Brahmā se desarrolló durante el periodo de los brāhmaṇa (h. 1000-700 a. C.), y que fue producto del pensamiento ario ortodoxo. Brahmā sirvió de personificación del supremo Brahman; pero incluso durante su periodo más grande fueron ganando rápidamente ascendencia sus dos rivales, Viṣṇu y Śiva.

Con el triunfo del hinduismo popular (tal como está documentado en las obras de arte de los periodos clásico, medieval y moderno, así como en los textos puránicos y tántricos, las grandes epopeyas y ciertos pasajes de las upaniṣads) Brahmā está claramente subordinado a Viṣṇu y Śiva. El hindú moderno es devoto de Viṣṇu, de Śiva o de la Diosa; en el culto serio, Brahmā no desempeña ningún papel.

[69] Cfr. págs. 97-98, *supra.*

[70] [El liṅga ígneo es una versión del *axis mundi* y puede equipararse al haz de luz o relámpago *(vajra, κεραυνός)* que penetra y fecunda a la yoni, el altar, la Tierra, la madre del Fuego; porque «la luz es la fuerza progenitora»; en las viejas natividades cristianas se representa con el Rayo que va del Sol al interior de la cueva, en la que la diosa Tierra da a luz a su Hijo.

Para otra importante versión puránica del origen del liṅga, Śiva y su culto, véase F. D. K. Bosch y otras fuentes citadas en mi libro, *Yakṣas II*, Washington 1928, págs. 44-45. AKC.]

[71] *Viṣṇu Purāṇa, Matsya Purāṇa, Brahmā Purāṇa* y otros.

[72] *Mārkaṇḍeya Purāṇa, Kūrma Purāṇa.*

[73] *Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'études,* tomo 27; G. Jouveau-Dubreuil, *Archéologie du Sud de l'Inde* (Geuthner, París 1941), tomo II; Iconographie, págs. 24-25.

[74] [O más bien, Maheśa-mūrti; no estrictamente una «Trimūrti» (Ekapāda-mūrti), aunque sí una Trinidad: véase T. A. G. Rao, *Elements of Hindu Iconography*, II, págs. 382-385. Esto significa que ninguno de los rostros es realmente representación de Viṣṇu o de Brahmā como tales, sino aspectos del propio Śiva. AKC.]

[75] Según la filosofía sāṃkhya, la materia cósmica *(prakṛti)* se vuelve manifiesta en los tres guṇa *(sattva, rajas, tamas)*, y éstos a su vez producen los cinco elementos de cuya mezcla se generan todas las formas fenoménicas.

[76] [En otras palabras, es representación de la primera esencia, Sadāśiva, cuya naturaleza intrínseca es la de la unidad de lo «manifestado y lo no manifestado» *(vyaktāvyakta)*; es decir, de las dos naturalezas de la esencia singular, anterior al ejercicio del señorío (como Īśvara, κύριος) y de cuya naturaleza (como del «*brahman*-útero») proceden todas las cosas como de la madre (véase el *Mahārtha-mañjarī* de Maheśvarānanda, pág. 44). En esta «Identidad Suprema» todos los contrarios inhieren sin oposición; por ejemplo *sat* y *asat*, τὸ ὄν y τὸ μὴ ὄν; y esto, en la *mokṣa* es, consiguientemente, «*de* los pares de opuestos»; por ejemplo *del* conocimiento del bien y del mal que el hombre ha adquirido con la caída. AKC.]

[77] [Cfr. Heinrich Zimmer, «Some Aspects of Time in Indian Art», *Journ. Indian Society of Oriental Art*, I, 1933; especialmente pág. 48; y mi «Tantric Doctrine of Divine Biunity», en *Annals Bhandarkar Research Institute*, 19, 1938. AKC.]

[78] [Gaṇeśa, que corresponde a Agni-Bṛhaspati, «Señor de las Huestes» (es decir, de los «marut», los Alientos, los Poderes del alma) en el Ṛg-Veda, y Skanda representan respectivamente el Sacerdocio *(brahmā)* y el Regnum *(kṣatra)*, las «huestes» son las del Pueblo *(viśa)*. La cabeza de elefante de Gaṇeśa corresponde a la «gloria elefantina» *(hastī-varcas)* y a la «fuerza» atribuida al Sol y a Bṛhaspati en el Atharva-Veda. Así, Gaṇeśa no es, como se ha dicho a menudo, un concepto «de origen popular», sino de origen hierático. Cfr. también Alice Getty, *Gaṇeśa*, Oxford 1926. AKC.]

[79] Del indostaní *cañrī*, el cual deriva del sánscrito *camarī*, a su vez procedente de *camara*, que significa «yak». Los espantamoscas se hacen con pelo de la cola blanca de esta bestia de carga tibetana.

[80] Originalmente, la palabra *mantra* significaba simplemente instrumento verbal para producir algo en nuestra mente. Tal instrumento se consideraba dotado de poder. Una palabra o fórmula –por ejemplo, «democracia» o «caridad»– representa una presencia o energía mental; por ella se produce algo, cristaliza algo en nuestra mente. El término mantra-śakti se emplea para designar este poder mágico que poseen las palabras cuando se unen en una fórmula o eslogan eficaz.

[81] Para las definiciones de la Māyā y la Śakti, cfr. págs. 34-36, *supra*.

[82] *Brahman* es la Vida que vive en todos los seres [el «Fuego eternamente vivo» de Heráclito, la «Naturaleza eternamente progenitora» de Platón. AKC]. «Nunca nace, ni muere, ni, habiendo sido una vez, deja de ser. Eterno, no nacido, permanente y primordial. No muere cuando se mata al cuerpo» (*Bhagavad-Gītā*, 2.20). Este «ello», cuando es percibido introspectivamente como raíz de nuestra existencia individual, se denomina Ātman (el Yo). Cuando se intuye como Forma sostenedora del flujo universal externo, «ello» es Brahman (el Absoluto). Brahman-Ātman, el Todo en nosotros, sobrepasa la razón humana, tampoco lo puede concebir la imaginación del hombre, ni puede ser descrito; no obstante, ese «ello» podemos experimentarlo como la Vida misma dentro de nosotros *(ātman)*, o intuirlo como la Vida del cosmos *(brahman)*.

El que sabe que el Ello es incomprensible, comprende;
El que concibe el Ello, no comprende el Ello.
Es desconocido para los que lo conocen,
Es conocido para los que no lo conocen (*Kena Upaniṣad*, 2.3).

[De ahí que sólo sea conocido por negaciones, tanto en la *docta ignorantia* como en la teología cristiana. AKC.]

[83] [«Yo eterno»: es decir, el Yo inmortal y Guía del yo, el Hombre común de este hombre o mujer fulano de tal, al cual se le debe en última instancia *todo* culto. «Eso eres tú». «Quien acude a cualquier deidad como "otra", pensando "Él es uno, yo soy otro", no lo conoce» (*Bṛhadarāṇyaka Upaniṣad*, 1.4.10). «Los hay tan simples que piensan en Dios como si habitase *allí*, y de sí mismos como si estuviesen *aquí*. No hay tal: Dios y yo somos uno» (Maestro Eckhart, Pfeiffer, pág. 469). AKC.]

[84] Cfr. págs. 93-104, *supra*.

[85] Del mismo modo que según los helenistas la letra griega Δ, delta, designa (aunque apuntando hacia arriba) lo femenino: *ἐλτα, εἴδωλον γυναικεῖον*. Además, los gitanos europeos, en su lenguaje de símbolos, designan al bello sexo con triángulos, uso que han traído de la India, su antigua tierra natal. Entre las marcas que dejan furtivamente en la valla o el umbral de las puertas para advertir a sus compañeros qué pueden esperar de los moradores de una casa, trazan uno o más triángulos para indicar el número de mujeres que viven en ella.

[86] Véase ref. en pág. 126, *supra*.

[87] *Bindu*: «la gota», es decir, el absoluto; cfr. pág. 143, *supra*.

[88] En tamil es *Muyalaka*, que también quiere decir olvido o negligencia.

[89] A y U se amalgaman en O.

[90] Chino, *lohan*, del sánscrito *arhant, arahant*; en japonés se convierte en *rakan* [la raíz *arh* significa poder, estar capacitado, ser digno: en el Ṛg-Veda y en los Brāhmaṇa, *arhaṇa*, capacidad, mérito, es requisito para la inmortalidad y condición indispensable para el acceso a la Puerta del Sol; en el budismo, *arhattā*, estado de ser un Arhat, todo en acto, equivale a budeidad. AKC].

[91] El *fascinosum* latino hace referencia original y literalmente al reino del olor, al olor fascinante principalmente del sexo; por ejemplo, a la fragancia de las flores que abren su cáliz pidiendo ser fecundadas.

[92] El Genio de la Vida está difundiendo constantemente todas las iniciaciones, revelaciones y mensajes posibles. Pero también este mismo Genio, con el aspecto de la Naturaleza, nos ha provisto del precioso don de una ceguera y una sordera naturales *(avidyā*, nesciencia, *māyā)*, de manera que somos incapaces de sintonizar la estación SDB, Sabiduría del Buda. Esta dificultad de sintonizar sigue siendo nuestro mayor problema.

[93] [Como muchas otras fórmulas visuales y verbales, la tonsura del Bodhisattva tiene antecedentes brahmánicos: «Se cortan el moño para tener éxito, pensando "más deprisa podremos llegar al mundo del cielo"» (*Taittirīya Saṃhita,* VII, 4.9). AKC.]

[94] Reproducido con permiso de los editores de Henry Clarke Warren, *Buddhism in Translations* (Harvard Oriental Series, 3), Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1896, pág. 66, tomado a su vez de la traducción del pāli *Introduction to the Jātaka,* I, 64-65.

[95] *Sakka* (pāli) corresponde a *śakra* (sánscrito), es decir, el dios, Indra. Sakka cogiendo el moño es el personaje volante del ángulo superior izquierdo de la figura 28.

[96] Los que están fuera de los límites de la sociedad humana adoptan la túnica amarillo naranja, que originalmente fue indumentaria de los criminales condenados que eran conducidos al lugar de ejecución [igual que el caballero rājput se pone la túnica azafrán de un religioso cuando va a la muerte cierta en la batalla contra el enemigo abrumadoramente superior. Para el que se convierte en «Abandonador», se celebran ritos funerarios: el *sannyāsi* es lo que los sufíes llaman «muerto ambulante». AKC].

[97] Manera ceremoniosa habitual de acercarse y alejarse de una persona venerable, gurú, santo, icono, deidad u objeto de culto.

[98] Warren, *op. cit.*, pág. 67.

[99] [El «caballo» es símbolo del vehículo corporal, y el «jinete» es el espíritu: cuando éste llega al final de sus encarnaciones, la silla queda desocupada y el vehículo muere necesariamente. La renuncia del Bodhisattva, como la de todo *sannyāsi,* es en realidad una muerte. AKC.]

[100] Como se representa, por ejemplo, en el cuadro de Tiziano, *Amor sagrado y amor profano.*

[101] [Igual que las peris o huríes del paraíso islámico. AKC.]

[102] Cfr. pág. 116, *supra.*

[103] Cfr. el estudio de sir John Marshall, *Mohenjo-Daro and the Indus Civilisation* (Londres 1931), vol. I, págs. 52-56.

[104] El arte de la civilización del Indo no conoció el convencionalismo oriental posterior de las imágenes con múltiples brazos. Este recurso, que se desarrolló en la India en tiempos medievales, ha enriquecido inmensamente las posibilidades de la comunicación iconográfica.

[105] [«Quien se maravilla de que un símbolo formal pueda permanecer vivo no sólo durante milenios, sino volver a surgir a la vida tras un paréntesis de miles de años, debería tener en cuenta que el poder del mundo espiritual, que forma parte integrante del símbolo, es eterno... Es el poder espiritual que conoce y quiere, y se manifiesta donde y cuando llega su momento» (Walter Andrae, *Die ionische Säule, Bauform oder Symbol?*, 1933, Schlusswort). AKC.]

[106] Evidentemente, no puede haberse aplicado el nombre *sánscrito* de Śiva a esta figura

del pasado preario; pero puede que la divinidad haya estado presente con otro nombre. «Śiva» significa «el Benefactor, el Misericordioso, el Glorioso».

[107] Por ejemplo, en las pinturas de las catacumbas romanas, o en el famoso mosaico de Ravena.

[108] Mahāvīra, restaurador de la doctrina jaina, fue contemporáneo del Buda [pero Mahāvīra, «gran Héroe», es ya epíteto de Śiva en el Ṛg-Veda, del mismo modo que por implicación *(-ji)* es «Vencedor» *(jina)*, epítetos igualmente heredados en el jainismo y el budismo. AKC].

[109] *Meghadūta*, «La nube mensajera» (traducido por Arthur W. Ryder en el volumen de Everyman's Library, *Shakuntala and other Writings*).

[110] Arte gupta, arte cālukya, arte de Bādāmi, arte rāṣṭrakūṭa, el arte de Elūrā y de Elefanta, el arte pallava, y el arte de Māmallapuram.

[111] [Éste es un tema muy complejo. Véase, por ejemplo, Willy Hartner, «The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies», en *Ars Islamica*, v, 1938; y mi *Yakṣas*, II, Washington 1931, cap. 4, The Makara. El Kīrttimukha como Rostro terrible de Dios –que como Sol y como Muerte genera y devora a sus hijos– es análogo al griego Gorgoneion y al chino T'so t'ieh, el «Glotón». AKC.]

[112] [Así se representa al propio Indra seduciendo a Vāc, mujer de Gandharva, de cuya posesión depende la victoria y por la cual los dioses y titanes están siempre contendiendo. Ella representa el reino, el poder y la gloria; pero su seducción es una violación; y como se subraya en los conocidos himnos del Ṛg-Veda y el Atharva-Veda, «la esposa del brahmán» debe ser restituida –por el Regnum al Sacerdotium– mediante un acto de sumisión que reconoce que es sólo como agente y virrey del Sacerdotium como puede ser proclamado legítimamente el *fiat* del Rey. El derecho de Jalandhara es, como dice el doctor Zimmer, «un derecho de *tirano*»; y es en calidad de futuro tirano, y no de rey, por lo que son condenadas las pretensiones satánicas de Jalandhara al dominio del universo. AKC.]

[113] Compárese con la contienda eddowagneriana de los dioses y los gigantes por la posesión de Freya, la doncella más hermosa, joven y lozana del mundo, guardiana de las doradas manzanas de la vida eterna.

[114] Hay que decir a este propósito que muy raramente los teólogos producen poesía o arte de primera calidad. Su visión de los rasgos ambiguos y ambivalentes de la vida está encorsetada por el dogmatismo. Carecen (y esto es consecuencia de su adiestramiento) de ese cinismo y esa peligrosa inocencia, infantil y cándida, que son requisito fundamental para abordar los mitos. Les falta (a causa de su virtud, de su deber) este atisbo de «amoralidad» que debe formar parte al menos de nuestro esquema intelectual e intuitivo si no queremos ser presa de los prejuicios y perder determinadas ideas vitales sumamente irónicas y turbadoras.

[115] Hay en la mitología de Viṣṇu un momento parecido, cuando cierto rey demonio llamado Vestidura Dorada *(hiraṇya-kaśipu)* desafía el poder del dios. Viṣṇu surge de un pilar del palacio del propio rey en forma de manifestación «mitad-hombre mitad-león» (*narasiṃha,* cuarta encarnación o avatāra de Viṣṇu), y despedaza al blasfemo ateo en un abrir y cerrar de ojos.

[116] *Skanda Purāṇa,* vol. II, Viṣṇukāṇḍa, Kārttikamāsa Māhātmya, cap. 17. Cfr. *Rūpam,* I (Calcuta, enero 1920), págs. 11-19.

[117] Cfr. págs. 135-137, *supra.*

[118] El hilo sagrado *(upavīta)* lo llevan todos los hindúes de castas superiores. Es un cordón de algodón de tres hebras, cruzado del hombro izquierdo a la cadera derecha. La primera vez se lo coloca al joven su gurú en la ceremonia de su iniciación, que se celebra normalmente cuando tiene entre ocho y catorce años.

[Como se explica en la *Jābāla Upaniṣad,* el «hilo sagrado» es símbolo externo y visible del *sūtrātman,* «espíritu hilo», en el que se ensartan todas las existencias individuales del universo como piedras preciosas, y por el que todas están inseparablemente unidas a su fuente. AKC.]

[119] El nombre de *gaṇeśa,* «Señor de las Huestes», está compuesto de *gaṇa* (huestes) e *īśa* (señor). En sánscrito, la unión de *a* e *i* da *e.*

[120] [Nombre original y propio de Agni, con cuyo aspecto devorador de Vāruṇya se puede equiparar el de Kīrttimukha. AKC.]

[121] De ahí que a la Diosa suprema, la Devī, personificación femenina de la Energía total de la creación se la llame «La más Hermosa de las Tres Ciudades» *(tripura-sundarī);* es decir, Nuestra Señora del Universo.

[122] No confundir con Māyā.

[123] Compárese la primitiva relación del griego Dioniso con la alta comunidad presidida por Zeus. En tiempos de Alejandro, los griegos equipararon a Śiva con Dioniso.

[124] Como Señor de los Difuntos, Śiva es semejante al dios nórdico Wode-Wodan, el «Cazador Salvaje», el cual, acompañado por su rugiente hueste de espíritus, pasa veloz en su «cacería salvaje». Con la cristianización de los paganos europeos, el aspecto benéfico de Wodan pasó a san Nicolás (Santa Claus), quien galopa sobre los tejados, en el solsticio de invierno, distribuyendo dones a sus devotos.

[125] Cfr. pág. 143, *supra.*

[126] [El desmembramiento de Vṛtra en virtud del cual lo uno se hace múltiple –primer sacrificio, que fue también acto de creación– es el pecado original *(kilbiṣa)* de Indra y de los dioses; por él el Regnum quedó excluido de beber «lo que los brahmanes llaman el Soma, elixir que nadie prueba en la tierra», de otro modo que mediante la transustanciación de una bebida análoga, para lo que hay que llevar a cabo una expiación, reintegrando definitivamente lo múltiple a lo uno. Ambos procesos, de evolución e involución, se

ejecutan constantemente mediante el sacrificio, bien ritual y celebrado de manera visible, bien mental ejecutado por uno mismo a lo largo de su vida. AKC.]

[127] *Mārkaṇḍeya Purāṇa*, 81-93. Este purāṇa es la más famosa de las colecciones de mitos que describen el carácter y las hazañas de la Diosa.

[128] Hay otra lectura alegórica del arco y las flechas. El arco designa la mente; ésta lanza las cinco flechas: las cinco facultades de los sentidos. Cada una de ellas es enviada a buscar su correspondiente objeto de sonido, tacto, luz, sabor y olor. Los sentidos y sus respectivos objetos están compuestos de elementos idénticos, a saber: éter (oído-sonido), aire (tacto-tangibilidad), fuego (visión-luz), agua (sabor-gusto) y tierra (olor-fragancia). Como residentes en las cinco facultades de los sentidos, se dice que estos elementos están en estado de «materia sutil» *(sūkṣma)*, mientras que según se encuentran en la esfera material tangible, están en estado de «materia grosera» *(sthūla)*. Merced a esta afinidad sustancial y a su origen común, cada una de las facultades es capaz de captar su propio objeto.

[129] *Yā devī sarvabhūteṣu śakti-rūpeṇa saṃsthitā.*

[130] El oro, metal no corrosible, es símbolo de la vida, la luz, la inmortalidad, la verdad.

[131] *Inferno*, canto IV.

[132] [*Extra ecclesiam nulla salus* es una doctrina cristiana reconocidamente difícil que no hay que tomar al pie de la letra. No debemos olvidar que «todo lo que es verdad, lo diga quien lo diga, proviene del Espíritu Santo» (san Ambrosio en I Cor 12, 3, refrendado por santo Tomás de Aquino, *Sum. Teol.* I-II, 109. 1 y 1). Por consiguiente, incluso santo Tomás pudo decir de las doctrinas de los filósofos paganos que aportaban «pruebas extrínsecas y probables» de las verdades del cristianismo; y lo mismo habría podido decir de las enseñanzas de los metafísicos indios y chinos, de los que no se tenía conocimiento en aquel tiempo. Todas las proposiciones teológicas fundamentales, por ejemplo, la doctrina de «la esencia simple y las dos naturalezas» (la impasible y la pasible) según la cual también «hay dos en nosotros» (la inmortal y la mortal), son comunes a todas las tradiciones ortodoxas. «*Toda* Escritura proclama la libertad del yo.» Las religiones (sujetas a la falibilidad de la interpretación humana) difieren necesariamente en énfasis y modalidad, pero la verdad infalible de la que todas ellas son expresión es una; y llegará el tiempo en que se escriba una Suma de la *philosophia perennis (et universalis)* basada en todas las fuentes ortodoxas, sin excluir las del «folklore». La *philosophia perennis* de Aldous Huxley representa un paso en esa dirección; es decir, un paso hacia la «reunión de las iglesias» en un sentido muchísimo más amplio que aquel en el que se suele tomar dicha frase. AKC.]

[133] Martin Buber, *Die Chassidischen Bücher* (Hegner, Hellerau 1928), págs. 532-533.

Índice analítico

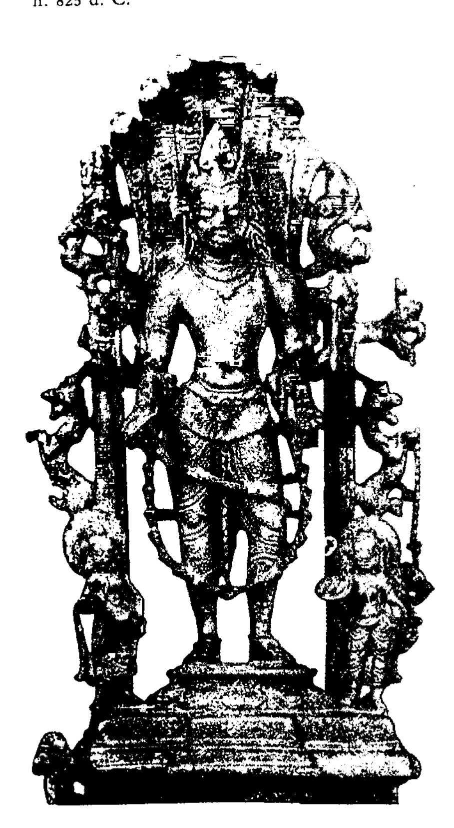
1 Viṣṇu descansando sobre Ananta; templo de Deogaṛh; h. 600 d. C. *(Museo de la India, Calcuta).*





2 Indra; relieve de terraza, vihāra de Bhājā, h. 200 a. C. *(Johnston y Hoffmann, Calcuta).*

3 Kṛṣṇa (Viṣṇu) con Śrī-Lakṣmī y Sarasvatī; bronce de 3 metros de altura; Bengala; h. 825 d. C.

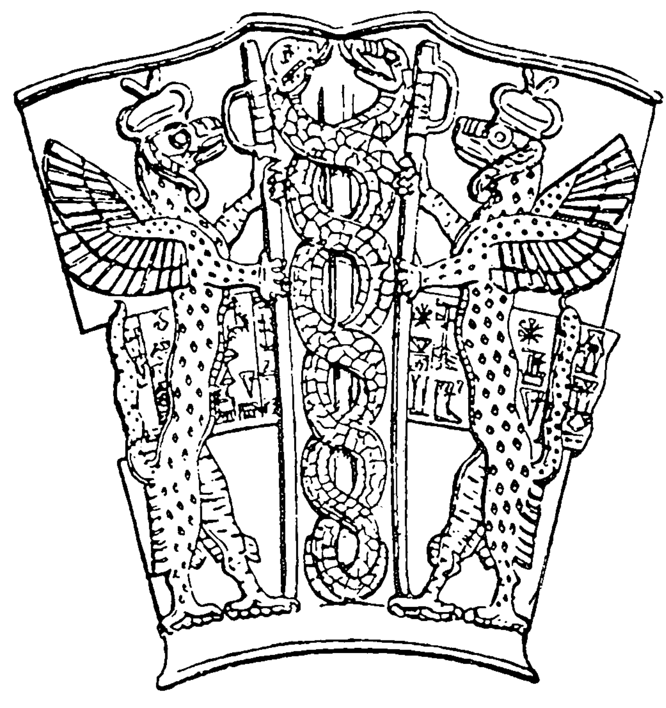




4 Buda protegido por el Príncipe Serpiente, Mucalinda (Camboya); siglo XIV d. C. *(foto: R. Gauthier, París).*



5 Avatāra de Viṣṇu: Liberación del rey Elefante; relieve del templo de Deogaṛh; siglos IV-VI d. C. *(Burgess)*.



6 Copa sacrificial del rey Gudea de Lagash, donde aparecen serpientes entrelazadas y monstruos-pájaros guardianes de las puertas; Sumer, h. 2600 a. C. *(Louvre, París)*.



7 Padmā (la diosa «Loto») con elefantes servidores; decoración del desaparecido stūpa de Bhārhut; siglos II-I a. C.

8 Kṛṣṇa (Viṣṇu) venciendo al Príncipe serpiente Kāliya; pintura de rājput, Kāṅgṛā; finales del siglo XVIII *(Museo Metropolitano, Nueva York).*



9 Gaṅgā (la diosa «Ganges»); estatua en esteatita negra procedente de Bengala (vista parcial); siglo XII d. C. *(Museo Rajshahi; foto: Kramrisch).*

10 Diosa Árbol *(vṛkṣa-devatā)*; balaustrada del desaparecido stūpa de Bhārhut; siglos II-I a. C. *(Museo de la India, Calcuta; foto: India Office).*





11 Prajñā-Pāramitā; Java;
h. 1225 d. C. *(Museo Etnográfico, Leiden; foto: Van Oest).*





12-14 Sellos de esteatita con formas animales e inscripciones no descifradas, Mohenjo-Daro (civilización del Indo); 3000-2000 a. C. *(Archæological Survey of India).*

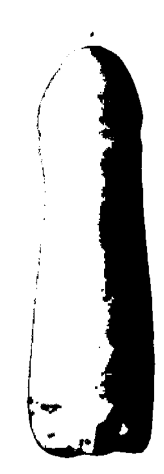
15 Elefantes cariátides; pedestal del templo de Kailāsa en Elūrā, excavado en roca viva; siglo VIII d. C. *(Hürlimann).*



16 Diosa desnuda, terracota (altura 10,16 cm); Mohenjo-Daro (civilización del Indo); 3000-2000 a. C. *(Museo de Bellas Artes, Boston).*

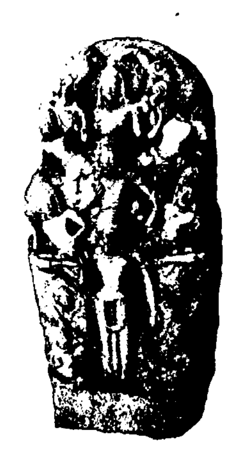


17 Linga de piedra, Mohenjo-Daro (civilización del Indo); 3000-2000 a. C. *(Archæological Survey of India).*



18 El Descenso del Ganges; Māmallapuram (Madrás); principios del siglo VII d. C. *(Ars Asiatica, III).*



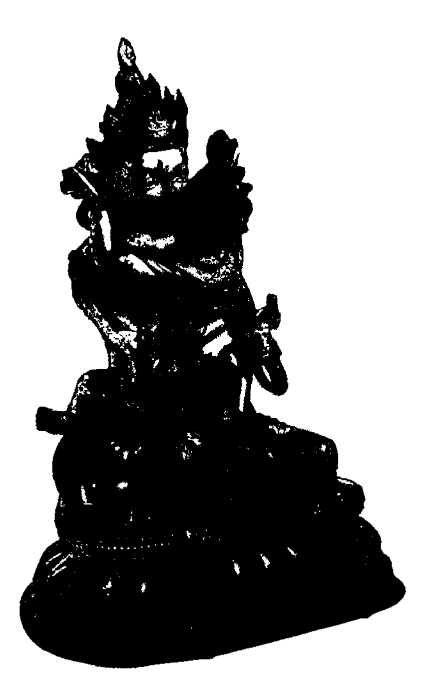


19 Trinidad-Śiva y séquito; Parel (cerca de Bombay); h. 600 d. C. *(Museo Guimet, París).*

20 Bhagīratha de Gokarṇa; detalle del relieve anterior *(Ars Asiatica, III).*

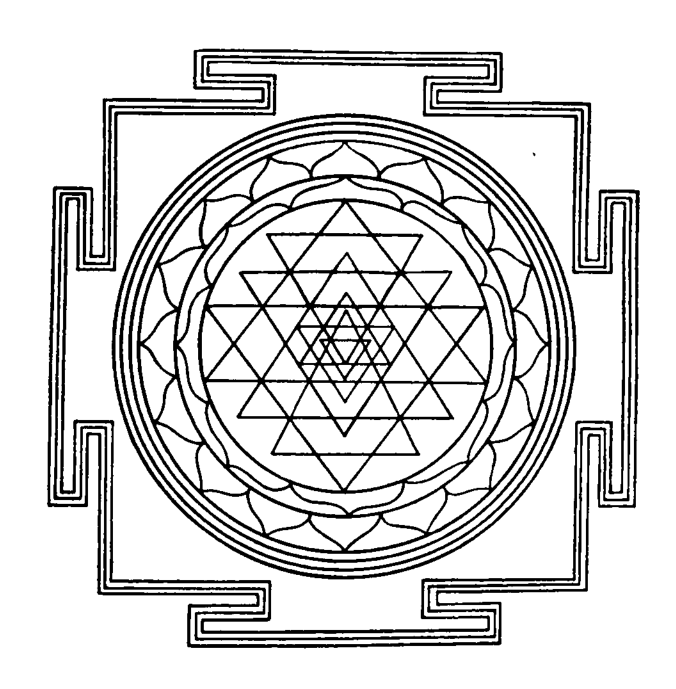
21 Śiva-Śakti; Bengala;
siglo x d. C. *(Museo Británico).*

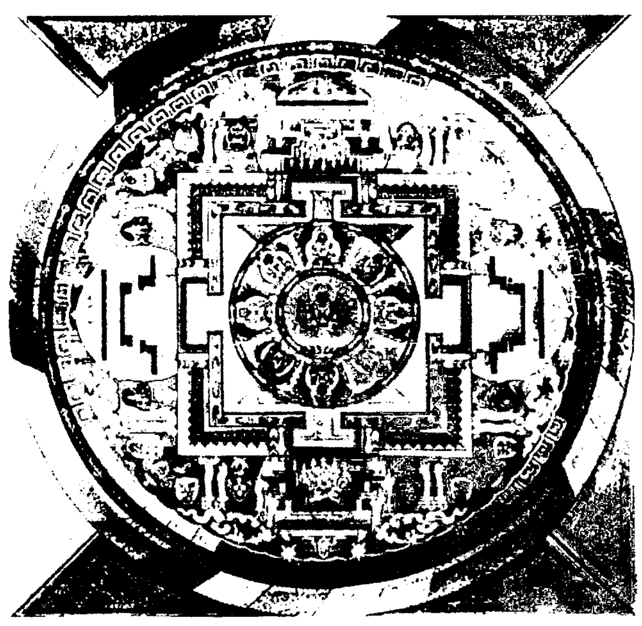
22 Yab-Yum; el Tíbet; siglo XVIII d. C. *(Museo de la India, Londres).*



23 Śiva como «El Gran Señor» *(maheśa)*; Elefanta; siglo VIII d. C.







24 Śrī-Yantra *(Woodroffe).*

25 El Loto cósmico; techo del templo de Lhasa, el Tíbet; finales del siglo XVIII d. C. *(La Mythologie Asiatique).*

26 Śiva, Señor de la Danza *(naṭarāja)*; bronce del sur de la India; siglos X-XII d. C.



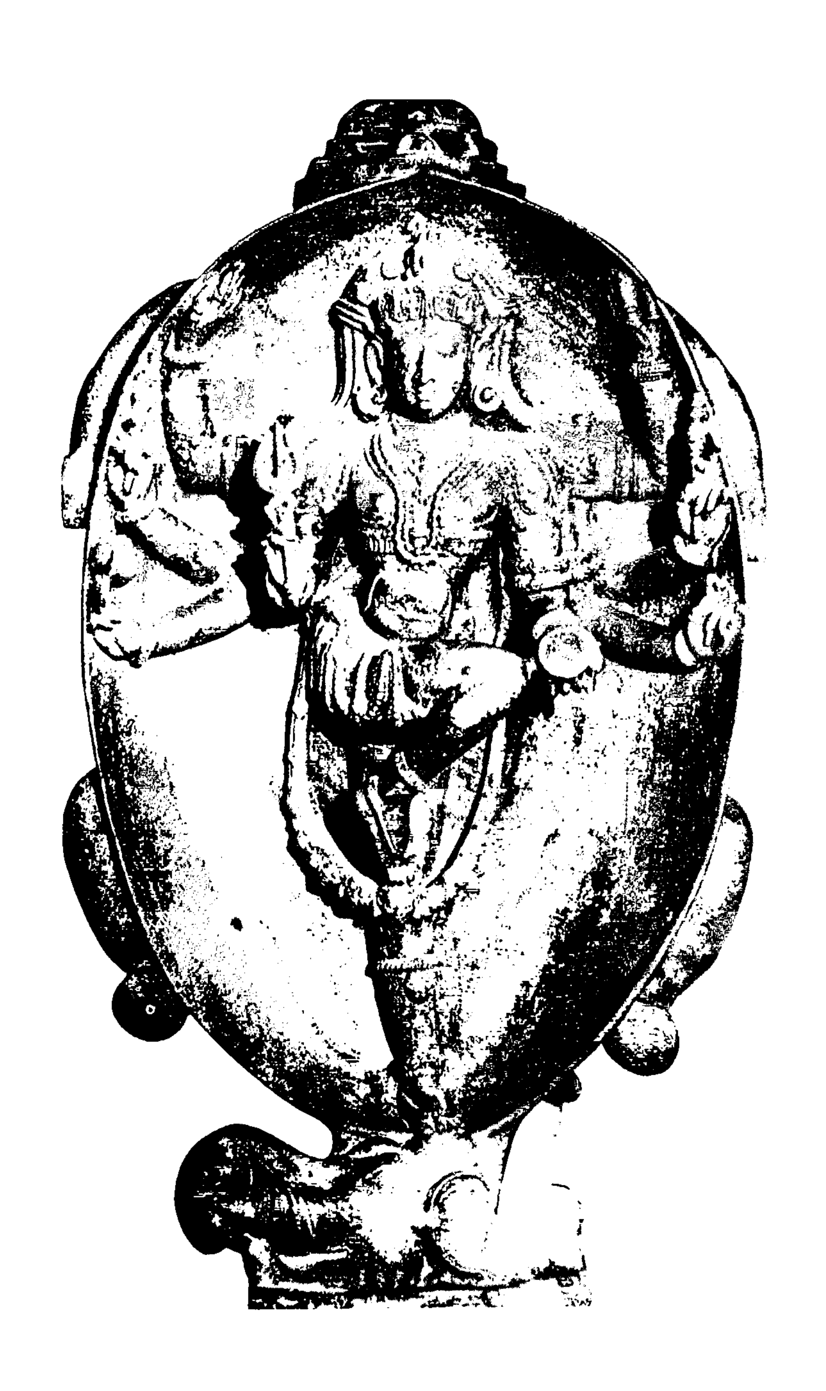
27 Divinidad (¿«Señor de los Animales»?); grabado sobre un sello de esteatita, Mohenjo-Daro (civilización del Indo); 3000-2000 a. C. *(Archæological Survey of India).*

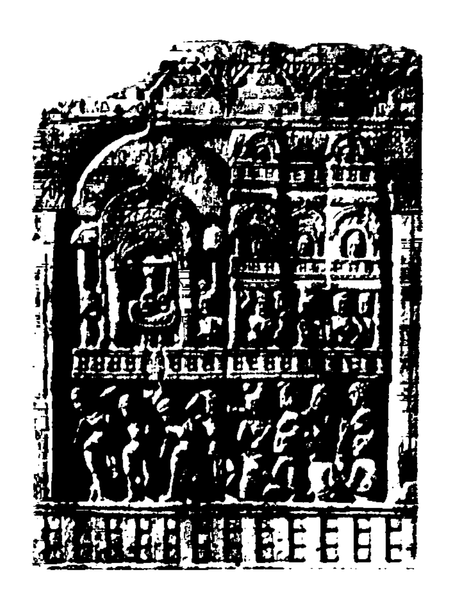
28 El milagro del corte del moño; templo de Ānanda, Pagan (Birmania); siglo XI d. C.

29 Śiva, Matador del Elefante *(gajasaṃhāramūrti)*; columna esculpida del templo de Śiva Virāṭeśvara, Perūr; siglo XVII d. C. *(Archæological Survey of India).*





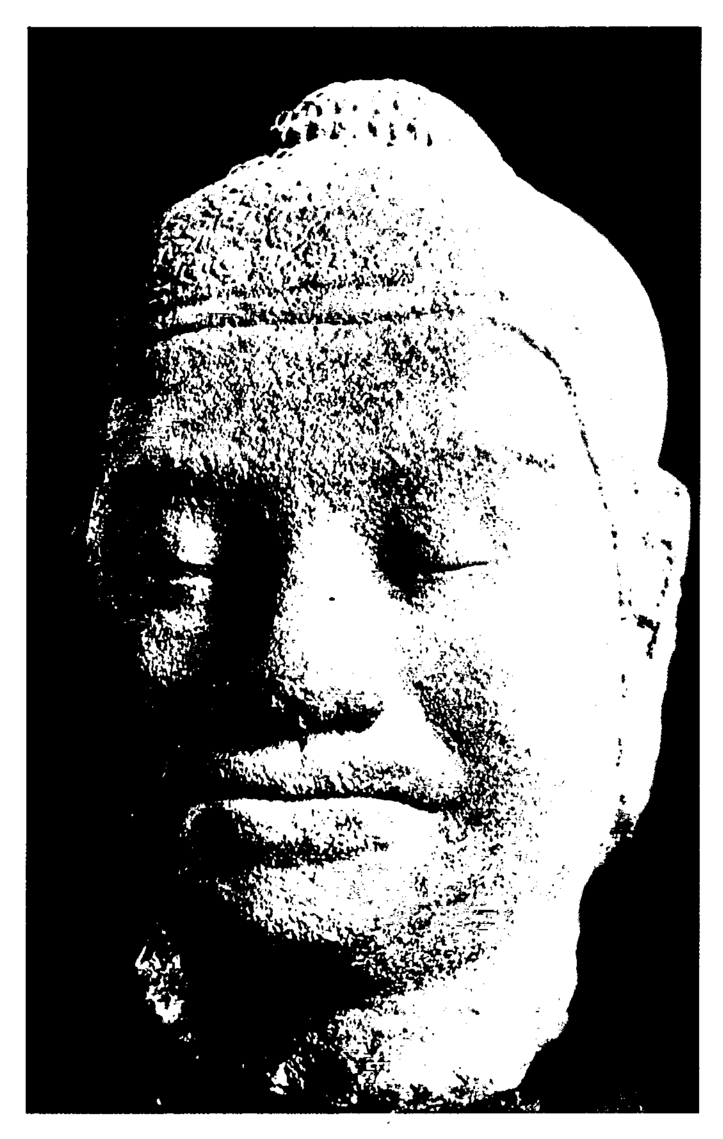




30 La fiesta de la reliquia del corte del moño en el Paraíso de Indra; detalle de balaustrada, Bhārhut, h. 175 a. C. *(Museo de la India, Calcuta; foto: Johnston y Hoffmann).*



31 Gaṇeśa; la India, siglo XVII d. C.



32 Cabeza de Buda; Camboya, siglos XI-XII d. C. *(Museo Guimet, París).*

33 Śiva Tripurāntaka («Destructor de las Tres Ciudades»); Elūrā, siglo VIII d. C. *(Archæological Survey of India).*

34 Una representación de Śiva y Pārvatī en el monte Kailāsa, con Rāvaṇa encarcelado.







35 La Diosa matando al monstruo búfalo *(devī-mahiṣāsuramardinī)*; Java, siglo VIII d. C. *(Museo Etnográfico, Leiden)*.



36 Śiva y Pārvatī en el monte Kailāsa, con Rāvaṇa encarcelado debajo. Templo excavado de Kailāsanātha, Elūrā; siglo VIII d. C. *(Johnston y Hoffmann, Calcuta)*.



37 Śiva y Pārvatī; pintura rājput, escuela pahāṛī; h. 1800 d. C. *(Museo de Bellas Artes, Boston).*

38 Nave de caitya, Beḍsā, h. 175 a. C. *(Johnston y Hoffmann, Calcuta).*



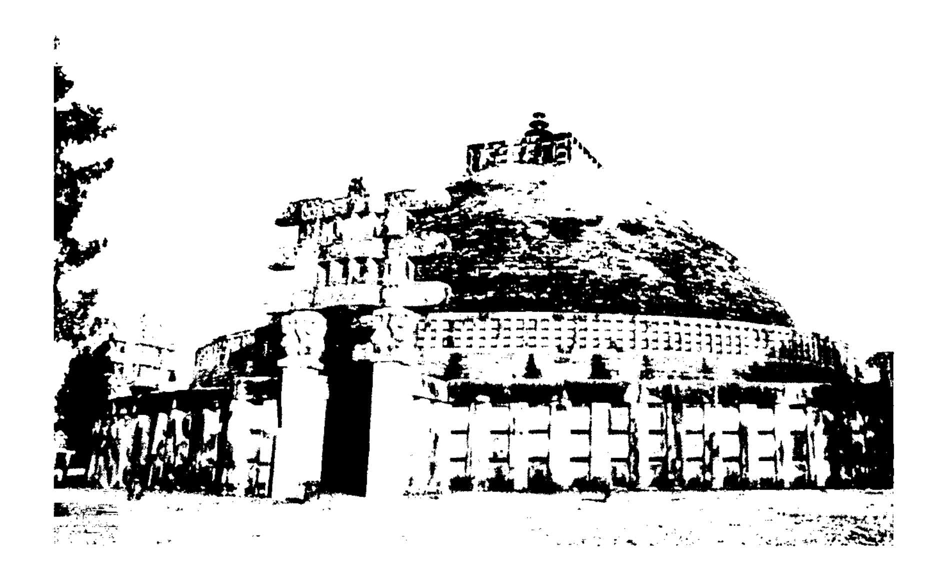




39 Linga revelando a la Diosa; Camboya, siglo XIV d. C. *(Museo Guimet, París).*

40 La Kālī devoradora, India septentrional, siglos XVII-XVIII d. C. *(Museo de la India, Londres).*

41 «El Gran Stūpa», Sāñcī; siglos III-I a. C.



El libro se inicia con el comentario de Heinrich Zimmer a un antiguo mito puránico que cuenta la historia de Indra, constructor de un palacio infinito, en el que tiempo y espacio desbordan todos los límites para sumergir al lector en el ritmo y las perspectivas inmensas de los ciclos cósmicos. El placer por narrar que experimentaba Zimmer, seduce al lector que penetra en otro universo, cuyos mitos y símbolos se llenan de sentido gracias a la sabiduría del gran indólogo alemán, una de las escasas personas que Carl Gustav Jung juzgó dignas de aparecer en su Autobiografía. Los comentarios de Zimmer acerca del arte indio, lleno de voluptuosidad y dinamismo contrastantes a primera vista con su espiritualidad y ascetismo, son contemplados desde la óptica del *māyā*, juego de apariencias y de ilusiones, integrantes con todo de la vida del hombre en este mundo.

Heinrich Zimmer (1890-1943), uno de los más eminentes mitólogos de nuestra época, fue profesor de Indología en la Universidad de Heidelberg. Su claro antinazismo y su matrimonio con la hija del escritor judío Hugo von Hofmannsthal, le obligaron a emigrar en 1938. Enseñó en Oxford y luego en la Universidad de Columbia, en Estados Unidos. Fue amigo muy cercano de Jung, y uno de sus más grandes admiradores fue Thomas Mann, quien le dedicó su novela *Las cabezas trocadas*. Murió de neumonía en 1943, dejando inédito el texto de *Mitos y símbolos de la India*, que se encargó de preparar y publicar el mitólogo Joseph Campbell.

ISBN: 978-84-7844-291-1

